



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**Adriana Garcia Varandas**

***O BEIJO DA MULHER - ARANHA:*  
a cultura de massas e sua representação no cinema**

**Dissertação de Mestrado**

**Florianópolis**

**2016**



Adriana Garcia Varandas

***O BEIJO DA MULHER - ARANHA:***  
**a cultura de massas e sua representação no cinema**

Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Literatura  
da Universidade Federal de  
Santa Catarina.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana  
Luiza Andrade.

Florianópolis  
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Varandas, Adriana Garcia

O beijo da mulher-aranha: a cultura de massas e sua  
representação no cinema / Adriana Garcia Varandas ;  
orientadora, Ana Luiza Andrade - Florianópolis, SC, 2016.  
129 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura argentina, Cinema.. I.  
Andrade, Ana Luiza . II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.  
Título.

## **FOLHA DE ASSINATURA**



## RESUMO

Esta dissertação pretende analisar o romance *O beijo da mulher-aranha*, de Manuel Puig, como uma alegoria das utopias de massa do século vinte. Primeiramente, são considerados os usos que Puig faz dos produtos da indústria cultural em suas narrativas, subvertendo suas funções mercadológicas e ressignificando-os através da literatura. Em segundo lugar, as reflexões sobre a reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin e principalmente sobre o teatro e o cinema são tomadas como base teórica para a análise de algumas crônicas e contos escritos no início do século passado por Horacio Quiroga, cuja percepção do cinema como meio de produção artístico parece antecipar o pensamento de Benjamin e, em alguns aspectos, a imaginação técnica de Puig. É também tema deste estudo alguns filmes de propaganda nazista e o cinema hollywoodiano das décadas de 1930 e 1940, inspiradores das narrativas cinematográficas de *O beijo da mulher-aranha*. Finalmente, o filme *Destino* narrado por Molina é analisado a partir de sua subjacente perspectiva ideológica, que se revela na medida em que os diálogos entre os personagens principais e seus posicionamentos políticos evoluem ao longo do romance.

Palavras-chave: Cinema. Política. Cultura de massas.





## ABSTRACT

This work intends to analyze Manuel Puig's novel *Kiss of the spider woman* as an allegory of the twentieth century mass utopias. Firstly, it considers Puig's usages of products of cultural industry in his narratives as a subversion of their common function, re-signifying them through his literature. Secondly, Walter Benjamin's thoughts about technical reproduction and specially about theatre and cinema are taken as a theoretical ground for the analysis of some of the chronicles and short stories written in the beginning of the last century by Horacio Quiroga, whose cinematic perception as a medium seems to anticipate Benjamin's reflections and, in some aspects, Puig's further technical imagination. It is also considered some of the nazi propaganda films and Hollywood movies from the 1930's and 1940's, which inspired the cinematographic narratives in *Kiss of the spider woman*. Finally, the movie *Destino* narrated by Molina is analyzed through its underlying ideological perspective, which is brought to light inasmuch as the dialogues between the main characters and their political stances evolve along the novel.

Keywords: Cinema. Politics. Mass culture.



## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	11
2. UM DESTINO MELODRAMÁTICO: O SENTIMENTALISMO EM <i>O BEIJO DA MULHER-ARANHA</i> .....	31
2.1. O melodrama, seu público e o sentimentalismo nos limites da ficção .....	35
2.2. <i>Destino</i> : o melodrama ressignificado .....	50
3. PASSAGENS ENTRE O TEATRO O CINEMA, O CINEMA E A LITERATURA .....	55
3.1. Teatro e cinema na era da reprodutibilidade técnica .....	55
3.2. <i>Espectros que hablan</i> : a imaginação técnica no cinema e na literatura .....	68
3.3. A visão de Quiroga sobre o cinema.....	73
3.3.1 A linguagem teatral no cinema.....	76
3.3.2 A linguagem cinematográfica .....	81
4. ESTÉTICAS DE SUPERFÍCIE .....	87
4.1. “O cinema não é eu vejo, mas eu voo”.....	90
4.2 A estetização política e as paisagens aéreas de Leni Riefenstahl ....	93
4.3 Hollywood e o ornamento das massas .....	101
5. O BEIJO DA MULHER-ARANHA: UM DIÁLOGO SOBRE AS UTOPIAS DO SÉCULO XX.....	115
5.1. <i>Destino</i> : o filme nazista sonhado.....	116



# 1. INTRODUÇÃO

## *Apresentação*

Esta dissertação pretende a analisar o romance *O beijo da mulher-aranha* (1976), de Manuel Puig, levando em consideração a influência do cinema e dos produtos da cultura de massa na obra em questão. Inicialmente, minha intenção era dar continuidade ao estudo que propus como Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras, em 2013. Naquela altura, dediquei-me a analisar as passagens entre o cinema e o teatro em *O beijo da mulher-aranha*, atendo-me quase que exclusivamente ao romance, ao filme e algumas montagens da peça no Brasil. Naquele texto, parti da teoria da narração de Walter Benjamin como aporte teórico para a leitura do gesto narrador do personagem Luis Molina, homossexual cinéfilo que rememora e cria filmes contados para seu companheiro de cela, Valentín Arregui. Com isso, pude analisar as passagens entre a narração oral, fundada na voz e no gesto, e as imagens em movimento do cinema, captadas pela câmera e colocadas em sequência através do trabalho de montagem. Trabalhei ainda com as crônicas de Horacio Quiroga reunidas no volume *Cine y Literatura*<sup>1</sup>, especialmente aquelas que tratam das linguagens cinematográfica e teatral, desde a pantomima até o cinema sonoro.

No presente trabalho, não só o objeto de estudo se mantém o mesmo, permanecem também os temas da refuncionalização do romance para o teatro e o cinema e as passagens entre as linguagens já mencionadas, assim como ainda é constante a presença do pensamento

---

<sup>1</sup> QUIROGA, Horacio. *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007.

teórico de Walter Benjamin. No entanto, esta dissertação pretende aprofundar-se mais na leitura da obra de Puig e do romance *O beijo da mulher-aranha* a partir de seu aspecto estético/político, apenas esboçado no trabalho anterior, mas que aqui pretende ser desenvolvido e servir como guia para a reflexão proposta.

Os efeitos do trabalho de Manuel Puig com materiais menores, ligados à cultura sentimental, como o cinema, o folhetim e as radionovelas, são temas do primeiro capítulo desta dissertação. Ele pretende contemplar a questão do sentimentalismo na cultura de massa e na obra do escritor argentino, ao mesmo tempo em que apresenta o enredo do romance *O beijo da mulher-aranha*. Parte, assim, da fala de Milagros Ezquerro no colóquio *Semana de Autor*, última homenagem que Puig receberia em vida, na qual Ezquerro argumenta que o *sentimentalismo* seria a principal característica da obra do escritor. O volume em que constam os diálogos do colóquio é também utilizado nesta introdução para ilustrar a discussão acerca da entrada do autor na literatura.

Seguindo o tema do sentimentalismo, busca-se demonstrar a presença de elementos melodramáticos na obra de Puig, bem como as relações do gênero com o público. Para isso, resgata-se um pequeno texto do escritor chamado *Un destino melodramatico*, que empresta seu título ao capítulo em questão – *Destino* é também o filme nazista narrado por Molina em *O beijo da mulher-aranha*. Para o desenvolvimento da reflexão sobre a narrativa sentimental, utiliza-se o livro *El imperio de los sentimientos*, de Beatriz Sarlo, que trata do romance de folhetim na Argentina entre os anos de 1917-1927. Argumenta-se, com Ezquerro, que a influência dessas narrativas

sentimentais na obra de Puig se apresenta tanto em seus temas quanto no plano formal. Embora não mencionado, o romance *Boquitas pintadas* (1974), por exemplo, é construído em formato de folhetim<sup>2</sup>.

Já o livro de Silvia Oroz *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina* percorre as origens do gênero melodramático até os filmes sentimentais latino-americanos, reafirmando a lição deixada por Puig: é preciso não ter medo do melodrama. O cuidadoso apanhado histórico que Silvia Oroz faz do gênero, bem como sua análise do melodrama cinematográfico e suas relações com a cultura de massa são utilizadas tanto neste capítulo quanto no terceiro, em que são abordadas as passagens entre o teatro e o cinema. Com isso, pretende-se estabelecer uma articulação entre as narrativas sentimentais publicadas em folhetim e o melodrama cinematográfico na ficção latino-americana e sua relação com o público, o que suscitou ainda a inclusão de uma das crônicas de Horacio Quiroga sobre o cinema. Após esse percorrer os textos mencionados, retorno ao texto de *O beijo da mulher-aranha* para indicar o uso que Puig faz do sentimentalismo e dos produtos da indústria cultural dentro do romance.

O terceiro capítulo vai tratar mais especificamente das passagens entre as linguagens cinematográfica e teatral, considerando-as

---

<sup>2</sup> Severo Sarduy, em *Notas às notas às notas...* considera o romance *Boquitas pintadas* uma transgressão paródica do folhetim, uma vez que é formalmente fiel ao gênero ao mesmo tempo em que expõe seu artifício, entregando a constituição da narrativa popular. É possível acrescentar que, de modo similar, o jogo que Puig faz com as narrativas cinematográficas, as letras de tangos e boleros e até mesmo os relatórios oficiais de *O beijo da mulher-aranha* expõe o funcionamento de tais gêneros como peças dispostas para a composição do espetáculo, que é por um lado sedutor e por outro revelador do caráter mobilizador destes tipos discurso. In: SARDUY, Severo. *Notas às Notas às Notas...* In: Escrito sobre um corpo. São Paulo: Editora Perspectiva, s/a.

em seu duplo atravessamento a partir o pensamento de Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, sistematicamente exposto ainda em sua primeira seção. Em seguida, com Beatriz Sarlo em *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*<sup>3</sup>, leva-se em consideração o fascínio que a técnica e as formas reprodutíveis de arte, sobretudo o cinema, exerciam sobre Horacio Quiroga enquanto espectador, crítico e narrador, analisando suas crônicas e contos sobre a arte cinematográfica. Estes serão abordados a partir de três grandes eixos, que se complementam: a visão crítica de Quiroga dos filmes estadunidenses, europeus e latino-americanos e a construção de uma estética do cinema<sup>4</sup>; a hipótese técnico-primitiva e o fascínio de Quiroga diante do cinema, bem como suas reverberações na literatura<sup>5</sup> e, finalmente, as passagens entre as linguagens teatral e cinematográfica, partindo dos primeiros filmes mudos, sua linguagem gestual e o uso de legendas, até o cinema sonoro.

---

<sup>3</sup> SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.

<sup>4</sup> Grande parte das crônicas sobre o cinema de Quiroga trata dos filmes estrangeiros que chegavam a Buenos Aires durante os anos de 1918 a 1931. Grande admirador de diretores como D. W. Griffith, Quiroga exaltava a qualidade dos filmes estadunidenses pela criação de uma linguagem própria ao cinema, ao mesmo tempo em que criticava aqueles mais comerciais e próximos da linguagem teatral, considerando-os como exemplos da crise do cinema como arte.

<sup>5</sup> Beatriz Sarlo, em *Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica* considera o escritor como um técnico-primitivo, isto é, sensível às inovações trazidas pela técnica que ainda não dominava completamente, tentando imitá-la de modo artesanal – este é o caso, por exemplo, do roteiro de *La jangada*, em que, por desconhecer o conceito de montagem cinematográfica, Quiroga recorre a símbolos gráficos para indicar as sequências e tomadas. Seu fascínio diante da técnica se revela também nos contos de temática cinematográfica, como *Miss Dorothy Philips, mi esposa* e *El espectro*.



Já o quarto capítulo analisa de modo mais minucioso a mobilização das massas através do cinema do hollywoodiano e de propaganda nazista da década de 30. São consideradas as diversas paisagens formadas pelas multidões registradas pelo cinema a partir da perspectiva da câmera em voo, confrontando o pensamento teórico de Walter Benjamin e de Siegfried Kracauer. São primeiramente analisados dois filmes: alguns fragmentos dos documentários *Triunfo da Vontade* (1934) e *Olympia* (1938), ambos produzidos pela cineasta alemã Leni Riefenstahl, cujas imagens de grandes comícios e desfiles revelam o papel que as massas concentradas desempenhavam para a realização do sonho nazista do chamado corpo do povo alemão. Para a leitura de tais fragmentos, considero também o documentário *Arquitetura da Destruição* (1989), que apresenta o projeto estético nazista e fornece valiosas informações para a compreensão da importância que o cinema e seus artifícios técnicos desempenharam para a propagação dos interesses políticos de seus realizadores.

São também tema do quarto capítulo as imagens caleidoscópicas produzidas pelo cinema hollywoodiano do mesmo período, em especial alguns filmes de Busby Berkeley, em que séries de dançarinas compõem grandes formas geométricas, tornando indistintos os corpos humanos das figuras por eles compostas. Trata-se, portanto, de um capítulo que tem por objetivo abordar as paisagens humanas apresentadas pelo cinema, observando, especificamente, a maneira com que os filmes de propaganda nazista e os musicais hollywoodianos se valeram, cada um a seu modo, da representação das massas para sua mobilização.

Finalmente, no último capítulo desenvolve-se uma leitura do filme nazista narrado por Molina, intitulado *Destino*. Com Susan Buck-Morss, em *Estética e anestética*, reflete-se sobre como o cinema de propaganda produzido por Leni Riefenstahl influenciou a construção narrativa de *O beijo da mulher-aranha* e o debate político entre os personagens. Com isso, busca-se se demonstrar a ideia de que o romance de Puig expõe as contradições do mundo de sonho e catástrofe, ao mesmo tempo em que delas se alimenta. Neste sentido, são úteis as reflexões expostas nos capítulos dois e três, que demonstram a como técnica serviu às estruturas de poder para que tomassem as massas como um instrumento de força política, o que posteriormente serviria para sua própria destruição.

Parte-se, assim, do filme *Destino*, que ocupa boa parte do romance, para pensar a estetização política no cinema alemão dos anos 30. Mais uma vez, são utilizadas as teorias de Walter Benjamin, bem como os filmes de Leni Riefenstahl. Por fim, são analisados os diálogos entre os personagens Luis Molina e Valentín Arregui, considerando-os como representantes da cultura de massa e da utopia revolucionária que se integram gradualmente na medida em que a narração dos filmes suscita em ambos a imaginação e o debate político, a ação e o sacrifício que culminam no trágico desfecho da narrativa.

## ***O acidente literário***

A entrada de Manuel Puig na literatura é marcada por dois conhecidos relatos frequentemente repetidos por ele próprio em diversas entrevistas e depoimentos. Eles falam de seu começo na carreira de escritor e de sua incursão no cenário literário hispano-americano como acontecimentos aparentemente fortuitos, quase como se o sucesso e o reconhecimento de seus textos fossem um *accidente* engendrado pelo acaso ou pelo destino. Embora seja difícil determinar o que há de fantasia e realidade em tais relatos, suas numerosas e insistentes repetições significam o esforço de Puig em construir uma narrativa através da qual ele pudesse se reconhecer e ser reconhecido enquanto escritor.

Inventadas ou não, essas histórias de vida falam de uma sensibilidade muito particular ao escritor, de como seu ingresso na literatura foi marcado pela experiência do cinema e de como a passagem entre os meios literários e cinematográficos forneceram as bases para a sua ficção. Tomar esses meios de produção por intermédio de dois relatos críticos específicos como ponto de partida desta dissertação implica em uma primeira exposição do modo de leitura aqui proposto, que pretende coincidir com uma das principais condições de existência da literatura de Puig. E mesmo que seja possível estabelecer uma correspondência direta entre a ficção e os fatos, isso pouco importa, uma vez que a indistinção entre eles é constitutiva de todas as histórias, de toda a História.

Os dois relatos fundacionais da trajetória de Manuel Puig como escritor tem seu ponto de partida num mesmo contexto. Em 1955, ano

da queda de Perón na Argentina, Puig concluiu seus estudos de língua e literatura italiana na Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, que lhe concedeu uma bolsa de estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Naquela altura, os professores da escola de cinema italiana pregavam o neorrealismo de maneira quase dogmática, atribuindo à arte cinematográfica a função de expor a realidade e denunciar as mazelas dos indivíduos - "Hollywood was condemned for being escapist, and French cinema was condemned for being too personalized"<sup>6</sup>. Puig, que era declaradamente um amante do cinema hollywoodiano<sup>7</sup>, confessado admirador de estrelas como Greta Garbo e Marlene Dietrich, em pouco tempo se desencantou pelas aulas no Centro Sperimentale, tendo abandonado o curso ainda no primeiro ano. Entretanto, anos depois ele reconheceria a importância de sua estadia em Roma para que, em meio ao rigor neorrealista e às novas tendências avant-garde do cinema, pudesse encontrar seu lugar na literatura.

In some way that ideological purity, that absence of a personal point of view, that lack of narrative devices made the focus real, but purely photographic. That photographic reality was not dramatic. One remained on the surface of problems and without drama the audience lost interest. This social message, directed to a wide

---

<sup>6</sup> Hollywood era condenada por ser escapista, e o cinema francês era condenado por ser individualizado demais. PUIG, Manuel. Apud LEVINE, Suzanne Jill. *Manuel Puig and the Spider Woman: his life and fictions*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. p. 87. Tradução nossa.

<sup>7</sup> Nos tempos de infância em sua cidade natal, General Villegas, Puig frequentava quase diariamente a única sala de cinema do pequeno partido (município) da província de Buenos Aires, onde predominavam exibições de filmes norteamericanos, pelos quais ele tinha predileção. Ali floresceria sua admiração pelas estrelas de Hollywood, como Greta Garbo, Marlene Dietrich e Norma Shearer.

audience, wanted to awaken consciences, but that audience withdrew and no longer went to see neorealist films... They were boring and programmatic... For me, narrating, telling a story, is a way of knowing.<sup>8</sup>

Suzanne Jill Levine, autora da biografia *Manuel Puig and the Spider Woman: his life and fictions*, conta a história de uma importante amizade que surgiria ainda nos tempos de Centro Sperimentale: ali, Manuel Puig conheceria seu colega de origem hispano-cubana Néstor Almendros<sup>9</sup>, com quem estabeleceria uma amizade que alguns anos depois seria de fundamental importância para seu ingresso na carreira literária. A proximidade entre Puig e Almendros, aparentemente motivada pela língua e pela condição estrangeira que ambos compartilhavam, devia-se também a uma questão de afinidades cinematográficas e ao desinteresse comum pela discussão política daquele momento. Em homenagem concedida a Puig em 1990, Néstor Almendros lembrou os inícios de sua amizade com o então já consagrado escritor argentino:

---

<sup>8</sup> De algum modo aquela pureza ideológica, aquela ausência de um ponto de vista pessoal, aquela falta de dispositivos narrativos tornavam o foco real, mas puramente fotográfico. Aquela realidade fotográfica não era dramática. Permanecia-se na superfície dos problemas e sem drama o público perdia o interesse. Essa mensagem social, dirigida a um público amplo, queria despertar consciências, mas aquele público se retirou e não mais ia assistir aos filmes neorrealistas... Eles eram tediosos e programáticos... Para mim, narrar, contar uma história, é um modo de conhecimento. PUIG, Manuel. Apud LEVINE, Suzanne Jill. *Manuel Puig and the Spider Woman: his life and fictions*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. p. 88. Tradução nossa.

<sup>9</sup> Néstor Almendros foi um realizador de cinema de família de origem cubana nascido na Espanha. Trabalhou em diversos países da América e da Europa, sobretudo como diretor de fotografia. Sua criatividade trouxe renovação às técnicas de imagem cinematográfica, tendo colaborado com importantes cineastas como Éric Rohmer e François Truffaut. Em sua filmografia, destacam-se: *Days of Heaven* (1978), *Kramer vs. Kramer* (1979), *Blue Lagoon* (1980), *Sophie's Choice* (1982) e *Le dernier métro* (1980).

Lo que nos interesaba realmente era el cine, la política nos interesaba mucho menos, sobre todo a Manuel. También los gustos eran siempre hacia un cine de espectáculo, de evasión. El más orientado hacia el melodrama sentimental, yo más bien a una película de tipo de aventuras. Pero, en fin, nos entendíamos sobre muchos puntos, sobre muchas cosas. El cine de Hollywood, por supuesto, era el que se llevaba la gran tajada.<sup>10</sup>

Descontentes com o cinema que era ensinado no Centro Sperimentale de Cinematografia, tanto Almendros quanto Puig deixaram o curso antes mesmo do segundo ano, dando assim início a um período em que ambos viajariam intensamente. Ao deixar a Itália, Almendros foi a Cuba e Nova Iorque; Puig, por sua vez, esteve por curtos períodos em diferentes cidades europeias e, em 1960, regressou a Buenos Aires, onde pôde trabalhar com cinema em várias coproduções que o deixariam extremamente frustrado. Apesar da distância, o contato entre eles se manteve após o período em que estudaram no Centro Sperimentale através de diversas cartas<sup>11</sup> trocadas ao longo dos anos.

---

<sup>10</sup> Também os gostos eram sempre voltados para um cinema de espetáculo, de evasão. Ele mais orientado para o melodrama sentimental, eu bem mais para um filme do tipo de aventura. Mas, no final das contas, nos entendíamos em muitos aspectos, sobre muitas coisas. O cinema de Hollywood, certamente, era o que ficava com a grande fatia. ALMENDROS, Néstor. In: GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel (Org.). *Manuel Puig*. 1ª. Ed. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1991. p. 77. Tradução nossa.

<sup>11</sup> Parte da fortuna epistolar de Puig foi publicada em dois volumes intitulados *Querida Família I: cartas europeas* (2005) e *Querida Família II: cartas americanas* (2006). O primeiro volume corresponde aos períodos de 1956 até 1959 em que Puig passou na Itália, França, Inglaterra, Suécia, Turquia, Espanha, Alemanha e Oriente Médio e de 1961 a 1962, em que morou mais uma vez em Roma e viajou para a União Soviética. O segundo volume corresponde às estadias de Puig em Nova Iorque e no Rio de Janeiro ao longo dos anos de 1963 e 1983.

A primeira das duas narrativas que contam a entrada de Manuel Puig na literatura tem início em uma dessas cartas que o escritor argentino trocava com Néstor Almendros. Em 1962, Puig estava em Nova Iorque trabalhando em uma companhia de aviação e Almendros estava em Paris ensinando espanhol. Na correspondência trocada durante esse período, ambos manifestavam grande insatisfação com o fato de não mais estarem trabalhando com cinema e, sobretudo, Puig demonstrava estar especialmente infeliz com o rumo que sua vida havia tomado naquela altura. Entretanto, de modo repentino, o tom desanimado de suas cartas passou a dar lugar a um novo entusiasmo, motivado por sua mais recente aventura em um trabalho criativo. De acordo com Néstor Almendros:

Pero, de pronto, empezó a haber una luz en sus cartas. Me empezó a decir que estaba muy entusiasmado, que estaba escribiendo una novela, que se levantaba a las seis de la mañana y que trabajaba, cada día, una hora entera antes de tomar el metro para ir al trabajo, y ni un día sin una línea.<sup>12</sup>

O manuscrito acabou sendo enviado a Almendros que, ao lê-lo, se encantou pelo texto que falava de cinema e da experiência de evasão e escapismo que este meio proporciona, temas que lhe eram muito caros. A história narrada por Almendros, confirmada e repetida por Puig, conta que, coincidentemente, por volta daqueles dias em que estava lendo o

---

<sup>12</sup> Porém, de súbito, começou a haver uma luz em suas cartas. Começou a me dizer que estava muito entusiasmado, que estava escrevendo uma novela, que se levantava às seis da manhã e que trabalhava, a cada dia, uma hora inteira antes de tomar o metrô para ir ao trabalho, e nenhum dia sem uma linha. ALMENDROS, Néstor. In: GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel (Org.). *Manuel Puig*. 1ª. Ed. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1991. p. 52. Tradução nossa.

manuscrito, ele havia marcado um encontro com Juan Goytisolo<sup>13</sup>, também amigo de Puig. Juan, que é irmão de Luis Goytisolo, acabou por repassar o texto a este último, que naquele momento trabalhava como assessor literário da editora Gallimard. Néstor relatou também o encontro com Juan Goytisolo e como o livro foi parar nas mãos de Luis, que posteriormente cuidaria de apresentá-lo a aos editores da Editorial Seix Barral, que desde 1958 premia anualmente romances inéditos:

Hablamos de todo un poco y le conté que acababa de leer un libro que pensaba yo que era una obra maestra pero que, al mismo tiempo, estaba con cierto temor de que la amistad me cegara, de que tal vez no era lo que pensaba, pero que yo lo encontraba excepcional. Le conté [a Juan] más o menos de lo que era y él me dijo: "Tráemelo, lo quiero leer". Se lo traje inmediatamente, al día siguiente se lo deje a la portera. Después yo me fui. Cuando llamé, Juan no estaba. Total, que pasó un tiempo y cuando, por fin, conecto con Goytisolo y con él, me entero del *fait accompli*. Juan Goytisolo, como yo, se entusiasmó con el libro, se lo mandó a su hermano Luis y Luis lo

---

<sup>13</sup> Juan Goytisolo é um escritor espanhol que foi relativamente próximo de Puig. Esta proximidade entre eles se deu, primeiramente, pelo fato de serem contemporâneos: o primeiro nasceu em 1931, o segundo em 1932. Eles também compartilharam experiências políticas e artísticas ao longo dos anos 50 e 60, ambos tendo trabalhado em produções cinematográficas como roteiristas. Além disso, Manuel e Juan eram amigos de Néstor Almendros que, juntamente com Guillermo Cabrera Infante e Severo Sarduy, faziam parte de um grupo de intelectuais homossexuais latino-americanos exilados na Europa. Finalmente, por conta do contato entre eles, todos os escritores mencionados puderam ler o manuscrito de Puig e apoiaram sua publicação. Como leitura complementar, ver artigo *Sexo y traición: un diálogo secreto entre Juan Goytisolo e Manuel Puig*, de Sol Villacèque. VILLACÈQUE, Sol. *Sexo y traición: un diálogo secreto entre Juan Goytisolo e Manuel Puig*. In: Sociocriticism, Vol. XXX. Granada: Universidad de Granada, 2015.



presentó en el Concurso “Biblioteca breve”. El libro quedó finalista.<sup>14</sup>

Assim, de modo bastante resumido, Néstor Almendros relatou a primeira apresentação pública do que pouco tempo mais tarde viria a ser o primeiro romance de Manuel Puig, cujo título final seria *A traição de Rita Hayworth*. Evidentemente, o relato de Almendros do marco inicial da carreira literária do escritor argentino omite uma série de detalhes, contratempos e colaborações que ocasionaram o êxito de sua primeira publicação, que ocorreria de fato somente alguns anos depois, em 1968, na Argentina<sup>15</sup>. Suzanne Jill Levine, no entanto, dedica um capítulo inteiro da biografia de Puig à história de como o romance chegou a ser

---

<sup>14</sup> Falamos de tudo um pouco e lhe contei que acabava de ler um livro que eu pensava que era uma obra prima, mas que, ao mesmo tempo, estava com certo temor de que a amizade houvesse me cegado, de que talvez não fosse o que eu pensava, mas que eu o achava excepcional. Contei-lhe [a Juan] mais ou menos do que se tratava e ele me disse: “Traga-o a mim, quero lê-lo”. Levei-lhe o livro imediatamente, no dia seguinte o deixei com a porteira. Depois fui embora. Quando liguei, Juan não estava. Em suma, passou um tempo e quando, por fim, falei com Goytisolo e ele me enterrou do *fait accompli*. Juan Goytisolo, assim como eu, se entusiasmou com o livro e o enviou a seu irmão Luis, e Luis o apresentou no concurso “Biblioteca breve”. O livro ficou finalista. ALMENDROS, Néstor. In: GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel (Org.). *Manuel Puig*. 1ª. Ed. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1991. p. 52. Tradução nossa.

<sup>15</sup> Em *Censorship: A world encyclopedia*, organizado por Derek Jones, a entrada que diz respeito a Manuel Puig e seu primeiro romance mostra o desenrolar dos fatos que culminariam na publicação de *A traição de Rita Hayworth* de modo um pouco menos simplista, e que em muitos aspectos se aproxima da versão contada na biografia de Suzanne Jill Levine e pelo próprio Puig em outras entrevistas e depoimentos. Em 1965, o livro inicialmente sairia pela Editorial Seix Barral, que optou por não publicá-lo por conta de divergências políticas entre o escritor e seu editor espanhol. Já em 1967, na Argentina então sob a ditadura militar de Juan Carlos Onganía, o livro seria lançado por Paco Porrúa, com quem Puig firmou contrato de publicação pela Editorial Sudamericana, que acabou por ser barrado pela censura. Finalmente, o livro foi publicado em 1968 por Jorge Álvarez em Buenos Aires e no ano seguinte pela editora francesa Gallimard.

publicado, cujas truncadas relações foram também revistas no importante artigo *Sexo y traición: un diálogo secreto entre Juan Goytisolo e Manuel Puig*, de Sol Villacèque. Tanto o livro de Levine quanto o artigo de Villacèque desfazem o caráter accidental da apresentação dos manuscritos de *A traição de Rita Hayworth* e do ingresso de Manuel Puig na carreira literária, desmistificando esta que seria também a versão que próprio escritor narraria repetidamente como uma feliz e fortuita passagem do cinema para a literatura.

O segundo relato crítico que conta a entrada de Manuel Puig na literatura relaciona-se diretamente ao anterior. Ainda no início dos anos 60, período em que vivia em Nova Iorque e trabalhava para uma companhia de aviação, Puig se dedicava paralelamente a escrita de roteiros de cinema em inglês vendáveis, cujas tentativas de apresentação aos produtores norte-americanos acabavam sempre sem sucesso. Diante do repetido fracasso em manejar os códigos de uma língua estrangeira, ele decidiu então seguir o conselho de alguns amigos e passou a escrever em sua língua materna, sobre temas que lhe eram também mais familiares. Assim, iniciou a escrita de um roteiro sobre os amores adolescentes de um primo durante sua infância em General Villegas, que posteriormente daria origem ao romance *A traição de Rita Hayworth*.

Na apresentação de *Recuerdo de Tijuana* (1985), também um roteiro de cinema já dos últimos anos de sua carreira, Puig relata como a escrita do texto cinematográfico deu lugar ao que viria a seu primeiro texto literário publicado, anedota que ele próprio chamou de *El accidente de las treinta páginas de banalidades*:

Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guión en que la voz de una tía mía, en *off*, introducía la acción en el

lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar. Ella sólo tenía banalidades para contar; pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición. El accidente de las treinta páginas de banalidades sucedió un día de marzo de 1962.<sup>16</sup>

O relato de Puig fala de como a lembrança de uma voz – nesse caso, a voz de sua tia – assume o lugar da narração e extrapola o pequeno limite de três linhas, ocupando nada menos que trinta páginas. Ao tratar essa voz que se impõe e não cessa de contar banalidades como *accidental*, Puig parece se recusar a assumir o lugar tradicional de autor que, como indivíduo real, assina o texto e a ele atribui suas condições de circulação enquanto obra literária. Em vez disso, ele opta por colocar-se à margem de seu próprio texto, ao mesmo tempo em que afirma sua presença através de seu gesto escritor que é tomado por uma voz “vinda de outro lugar”,<sup>17</sup> para usar os termos de Blanchot.

Significativamente, este esforço narrativo de Puig em se desvincular de seu próprio texto se repetiria mesmo após sua consagração como autor de textos literários. Ao narrar o processo de escrita do romance *O beijo da mulher-aranha*, ele reafirmou: “Quando

---

<sup>16</sup> Eu não decidi passar do cinema ao romance. Estava planejando uma cena de um roteiro em que a voz de uma tia minha, em *off*, introduzia a ação na lavanderia de uma casa popular. Essa voz tinha que abarcar não mais que trinta linhas do roteiro, mas seguiu sem parar por umas trinta páginas. Não tive como fazê-la calar. Ela só tinha banalidades para contar; mas me pareceu que a acumulação das banalidades dava um significado especial à exposição. O acidente das trinta páginas de banalidades aconteceu em um dia de março de 1962. PUIG, Manuel. *Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985. p. 7. Tradução nossa.

<sup>17</sup> BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

empecé a escribir, los personajes no se callaban, seguían hablando y no hubo más remedio que tomar nota de lo que seguían diciéndose. Se me impusieran.”<sup>18</sup>

Alberto Giordano, no artigo *Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor*<sup>19</sup>, notou também como Puig fala de sua iniciação na literatura como um desvio, um acidente, e não como o desenvolvimento de uma aprendizagem e um reconhecimento gradual que o levariam a assumir o lugar de escritor. Neste sentido, Giordano parece concordar com as condições de leitura aqui propostas: assumir os discursos do próprio autor sobre sua obra implica ter em vista que estes são também ficções, que muitas vezes não encontram correspondência com aquilo que se poderia esperar de um relato biográfico supostamente fiel aos fatos concretos de uma existência.

Como lembrado por Graciela Goldschluk em artigo sobre o mesmo tema, intitulado *Manuel Puig: el suceso de la escritura*, em uma das cartas enviadas a sua família no período em que ocorreu o *accidente das trinta páginas*, a possibilidade de escrita de um romance já era considerada com entusiasmo por Puig. Na pior das hipóteses, o acidente de trinta páginas lhe serviria como um exercício de elaboração do texto cinematográfico inicialmente planejado.

Veo que no hago más que quejarme, cuando debería estar muy contento... porque estoy

---

<sup>18</sup> Quando comecei a escrever, os personagens não se calavam, seguiam falando e não houve mais remédio que tomar nota do que seguiam se dizendo. Impuseram-se a mim. PUIG, Manuel. In: GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel (Org.). *Manuel Puig*. 1ª. Ed. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1991. p. 69. Tradução nossa.

<sup>19</sup> GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor*. In: *Orbis Tertius*, Vol. I, Núm. 2-3. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1996.

escribiendo algo que puede resultar muy importante para mí. [...] Empecé a hacer una especie de bosquejo de los personajes antes de empezar el guión propiamente dicho y me entusiasmé y seguí... y está creciendo día a día... y puede salir una especie de novela ¿? No sé qué pasará, pero la gente que vio los primeros cinco capítulos pegó saltos de entusiasmo, lo que nunca me había pasado con los argumentos ¿¿¿¿???? En el peor de los casos me servirá como ejercicio para centrar los personajes del guión posterior.<sup>20</sup>

### ***Manuel Puig e a literatura menor***

Nos relatos de Puig sobre sua entrada na literatura, dois aspectos se mostram especialmente significativos: em primeiro lugar, eles evidenciam seu esforço em conservar a imagem de “escritor por acidente”, cuja obra viria principalmente de sua experiência do cinema; ao mesmo tempo, eles demonstram uma tentativa de atenuar sua responsabilidade enquanto sujeito que assina uma obra literária. Além disso, há ainda um aspecto um pouco menos evidente, mas igualmente relevante para o argumento apresentado nesta introdução: a passagem do cinema à literatura relatada no *accidente de trinta páginas* coincide com a

---

<sup>20</sup> Vejo que não faço mais que me queixar, quando deveria estar muito feliz... porque estou escrevendo algo que pode resultar muito importante para mim. [...] Comecei a fazer uma espécie de esboço dos personagens antes de começar o roteiro propriamente dito e me entusiasmei e continuei... e está crescendo dia após dia... e pode sair uma espécie de romance? Não sei o que acontecerá, mas as pessoas que viram os primeiros cinco capítulos deram pulos de entusiasmo, o que nunca havia me acontecido com os argumentos ???? No pior dos casos me servirá como exercício para centrar os personagens do roteiro posterior. A carta é de 25 de abril de 1962. PUIG, Manuel, *Querida família. Tomo I: Cartas europeas*. Buenos Aires: Entropía, 2005. p. 325. Tradução nossa.

não menos importante passagem da escrita em uma língua estrangeira (o inglês) ao uso literário de sua língua materna (o castelhano).

De acordo com Alberto Giordano em seu já mencionado artigo *Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor*, mais notável que o caráter accidental da entrada de Puig na literatura é sua manifestação de um temor e de uma impossibilidade de assumir sua própria língua e dela fazer um uso literário. “Yo no sabía más que escribir monólogos interiores porque a mí el castellano puro me hacía temblar. A lo único que me animaba era a registrar voces. [...] Estaba olvidado del castellano, no tenía confianza en mi castellano”<sup>21</sup>.

Se a literatura menor é o uso que uma minoria faz de uma língua maior, como propuseram Deleuze e Guattari<sup>22</sup>, podemos então encontrar na literatura de Manuel Puig os elementos que definem seu devir-menor escritor. Primeiramente, sua assumida condição de cinéfilo homossexual, de formação teórica e sentimental muito mais ligada ao cinema e às formas de arte de massa que à alta literatura, forneceram à sua ficção matérias-primas consideradas menores, não literárias ou sub-literárias. Além disso, sua condição de exilado fez com que sua própria língua materna lhe resistisse ao uso, colocando-o diante da dificuldade de manejar os códigos linguísticos e os recursos estilísticos de uma literatura consagrada, maior.

---

<sup>21</sup> Eu não sabia nada além de escrever monólogos interiores porque o castelhano puro me fazia tremer. A única coisa que me animava era registrar vozes. [...] Estava esquecendo o castelhano, não tinha confiança em meu castelhano. SONOWSKI, Saúl. Manuel Puig. Entrevista. Apud GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor*. In: Orbis Tertius, Vol. I, Núm. 2-3. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1996. Tradução nossa.

<sup>22</sup> DELEUZE, G., GUATTARRI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Mesmo em face de tal inadequação e escassez de recursos, Puig pôde levar adiante sua escrita ao optar pela reprodução dessas vozes menores que lhe vinham à lembrança e que lhe impunham outra impossibilidade, aquela de não escrever, de não poder escrever de outra maneira. Neste sentido, seu gesto de abandonar a função do narrador tradicional e trazer à tona vozes menores por meio de construções narrativas que trabalham com materiais e códigos não consagrados, representa uma operação fundamentalmente política realizada pelo escritor.

Ainda segundo Deleuze e Guattari, nas grandes literaturas o *caso individual* que se apresenta na ficção se relaciona a outros casos não menos individuais, sendo o meio social em que eles se inserem apenas um pano de fundo narrativo. Já nas literaturas menores, cada um dos casos individuais torna-se imediatamente ligado à política, na medida em que eles sempre carregam consigo outras histórias. “O que no seio das grandes literaturas ocorre em baixo e constitui como que uma cave não indispensável ao edifício, aqui ocorre em plena luz; o que lá provoca um tumulto passageiro, aqui não provoca nada menos que uma sentença de vida ou morte”<sup>23</sup>. Ora, não seriam os companheiros de cela Valentín e Molina, de *O beijo da mulher-aranha*, representativos de vidas reais que são postas em jogo?

Daniel Link, em *La obra como exigencia de vida*<sup>24</sup>, formulou a mesma pergunta de outra maneira: de que modo Manuel Puig teria

---

<sup>23</sup> DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 26.

<sup>24</sup> Imaginada entre Roma, Nova Iorque, México, Rio de Janeiro e Buenos Aires, durante os anos em que todas as revoluções pareciam ao alcance da mão, a obra de Puig é o desdobramento obsessivo e sistemático de uma mesma e única

renunciado sua própria voz para dar lugar às vozes dos outros? Por defender uma leitura ética de sua obra, Link argumenta que no caso de Puig não se trata de uma impossibilidade de saída do cárcere imposto pelas formas de representação da cultura de massa, como se poderia pensar à primeira vista. Trata-se – e neste aspecto a obra de Puig se engrandece – de uma escolha política em que o escritor se obrigou a habitar essa prisão e escutar vozes anônimas em solidariedade àqueles que, potencialmente ou de fato, estão presos no mundo.

Imaginada entre Roma, Nueva York, México, Río de Janeiro y Buenos Aires, durante los años en que todas las revoluciones parecían al alcance de la mano, la obra de Puig es el despliegue obsesivo y sistemático de una misma y única pregunta: ¿cómo vivir juntos? (que literariamente equivale a: ¿cómo ser contemporáneo?).

---

pergunta: como viver juntos? (que literariamente equivale a: como ser contemporâneo?). LINK, Daniel. *La obra como exigencia de vida*. Revista Ñ, 4/9/2010. <http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2010/07/24/-02205786.htm>. Visto em 15/02/2016. Tradução nossa.



## 2. UM DESTINO MELODRAMÁTICO: O SENTIMENTALISMO EM *O BEIJO DA MULHER-ARANHA*

Na capital da Espanha, em abril de 1990, o Instituto de Cooperación Iberoamericana dedicou ao escritor argentino Manuel Puig uma de suas *Semanas de autor*, colóquio que viria a ser sua última fala em público, uma vez que apenas três meses mais tarde ele faleceria em Cuernavaca, no México. No evento encontravam-se reunidos críticos atentos de Puig, realizadores de cinema e estudiosos de sua obra, além da presença do próprio escritor. As discussões foram coordenadas por Juan Manuel García-Ramos, que posteriormente organizou as transcrições dos diálogos em volume único, do qual é possível extrair, além de importantes observações feitas pelos participantes, comentários e réplicas de Puig – falas estas que se destacam por abranger toda a sua produção artística e literária, relacionando seus diferentes textos (romances, roteiros, musicais e peças teatrais) ao conjunto que compõe sua obra.

Em tais falas, destaca-se a importância do romance *O beijo da mulher aranha* (1976): os argumentos ficam em torno de que este não seria apenas o mais popular de seus livros, mas também aquele que se sobressairia pelo maior êxito técnico, principalmente por aperfeiçoar diferentes modalidades de escrita e pela elaboração de temas já explorados em textos anteriores. Em sua participação na mesa *El folletín contemporáneo: ambientes y personajes*, Milagros Ezquerro demonstrou como os diferentes meios de produção que servem de matéria-prima para as narrativas de Puig (o cinema, o rádio e o jornal, para citar apenas os exemplos mais evidentes), sobretudo em suas vertentes de maior apelo às massas (correspondentemente, os filmes B, a radionovela e o

folhetim), possuem como principal característica o *sentimentalismo*. De acordo com Milagros Ezquerro:

¿Cuáles son los rasgos comunes de todas estas formas artísticas y, sobre todo, cuáles son las características que han impregnado la narrativa de Manuel Puig? Lo más importante es, a mi juicio, el sentimentalismo, o sea la preeminencia de la sensibilidad y de los sentimientos, particularmente – claro está – del amor en toda su gama. Estructuralmente, destaca la fuerza de la intriga, casi siempre complicada, ramificada, múltiple, con una pareja protagonista y muchos personajes secundarios. El mundo representado suele ser un mundo de violentas tensiones, un mundo gobernado por la ley del deseo.<sup>25</sup>

De fato, no romance *O beijo da mulher-aranha* o leitor se depara com um par de homens (e mais adiante poderá inclusive se perguntar: não se trata de um casal?) que protagoniza a história principal e compartilha diversas outras – filmes narrados por Molina e imaginados por ambos. Esses relatos fílmicos permitem que se multipliquem as histórias de amor, as intrigas, os personagens e os cenários, ao mesmo tempo em que possibilitam a gradual integração e evolução dos dois protagonistas. Tal integração, é importante destacar,

---

<sup>25</sup>Quais são os traços comuns a todas essas formas artísticas e, sobretudo, quais são as características que impregnaram a narrativa de Manuel Puig? O mais importante é, a meu ver, o sentimentalismo, ou seja, a preeminência da sensibilidade e dos sentimentos, particularmente – está claro – do amor em toda a sua gama. Estructuralmente, destaca a força da intriga, quase sempre complicada, ramificada, múltipla, com um casal protagonista e muitos personagens secundários. O mundo representado costuma ser um mundo de violentas tensões, um mundo governado pela lei do desejo. EZQUERRO, Milagros. Sem título. In: GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel (Org.). Manuel Puig. 1ª. Ed. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1991. p. 52. Tradução nossa.

se faz pela constante tensão entre a vontade de narrar de Molina e a escuta atenta e interventiva de Valentín.

Milagros Ezquero desenvolve sua fala a partir desta tensão entre os dois personagens principais: ao se confrontarem, eles colocam em questão o suposto embate entre a chamada “alta cultura” e a cultura sentimental, um dos temas centrais das narrativas de Puig<sup>26</sup>. O personagem Valentín Arregui é, com efeito, o estereótipo do militante político de origem burguesa, com diploma de curso superior e de formação intelectual marxista, o que (apenas inicialmente) faz com que ele menospreze as narrativas de seu companheiro de cela, alegando considerá-las demasiado fantasiosas e alienantes. Luis Molina, por sua vez, é um homossexual vitrinista de identificação feminina, que se põe a narrar os filmes que gosta, baseando sua seleção no critério de que sejam sempre *películas lindas*. Logo na primeira destas narrativas, claramente inspirada no filme *B Cat People* (1942), os personagens interrompem o fluxo com comentários que indicam a oposição que marca seus lugares de discurso:

---

<sup>26</sup> Em setembro do mesmo ano, Ricardo Piglia publicou no Jornal do Brasil o ensaio *Três forças da ficção*, que discorre acerca da situação da novela na Argentina posterior a Borges. Ao apontar a literatura de Manuel Puig como uma das possíveis potências “poéticas” nas novelas de vanguarda, o autor direciona seu argumento em sentido semelhante ao de Milagros Ezquero: “O tema central de um grande escritor contemporâneo como Manuel Puig foi o *bovarismo*, isto é, o modo como a cultura de massas educa os sentimentos. Na vida, não há finais, apenas finais tristes, e a arte recupera o sentido que a experiência de vida adormece.” Ainda no mesmo ensaio, Piglia reafirma a importância de Manuel Puig para a novela contemporânea, pois o autor tende a “unir a ‘alta cultura’ com a cultura de massas [uma vez que] soube construir sua narração trabalhando com modelos formais da cultura de massas, com os folhetins”. PIGLIA, Ricardo. As três forças da ficção. In: *Caderno ideias – Ensaios do Jornal do Brasil*. Ano 1, nº 61. Rio de Janeiro: 2 de setembro de 1990.

- Com quem você se identifica? Com Irena ou com a arquiteta?
- Com Irena, é evidente. É a protagonista, seu burro. Estou sempre com a heroína.
- Continua.
- E você, Valentín, com quem? Está sem saber o que pensar, porque o rapaz te parece um bobo alegre.
- Pode rir à vontade. Estou com o psicanalista. Mas não caçoa, eu respeitei tua escolha, sem comentários. Continua.<sup>27</sup>

Se de início Valentín se considera mais próximo do personagem psicanalista, identificação claramente motivada pelo aspecto intelectual, Molina declara estar sempre com as heroínas, cujo inevitável destino é morrer de amor. Assim, no decorrer do romance, a tensão entre os dois personagens mostra-se não somente pela narração de um e a escuta interpretativa de outro, mas também em outros níveis: pelo contraponto entre o escapismo e a vida prática, a exuberância e a racionalidade, a primazia dos sentimentos e a força da ação, o mito do feminino sentimental e do masculino racional. Como observado por J. Ginsburg em um pequeno ensaio a propósito do melodrama em Nelson Rodrigues, este jogo de oposições e contrastes é próprio do gênero melodramático, que opera como uma “máquina dos clichês e dos golpes teatrais, das peripécias e inversões da sorte, das tintas do destino e das fatalidades do acaso, [proporcionando a] imediatez das oposições violentamente contrastantes e insensatamente surpreendentes.”<sup>28</sup> Na seção seguinte, veremos um pouco mais sobre o melodrama, o sentimentalismo e sua

---

<sup>27</sup> PUIG, Manuel. *O beijo da mulher-aranha*. Trad. Glória Rodríguez. 16ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 29.

<sup>28</sup> GINSBURG, J. *Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas*. In: Travessia – Revista de Literatura Brasileira. UFSC. Florianópolis, 1º semestre de 1994. pp. 8-9.

relação com o público. Tomaremos como ponto de partida as definições oferecidas pela ficção de Manuel Puig.

## **2.1. O melodrama, seu público e o sentimentalismo nos limites da ficção**

Em um pequeno texto jamais publicado em vida, encontrado ainda em 1990 nos arquivos póstumos de Puig, há uma explicação do que é o melodrama. Ao revirar as caixas deixadas pelo escritor em sua última residência em Buenos Aires, a pesquisadora Julia Romero relata ter topado com um precioso manuscrito cheio de rasuras e emendas, que depois de revisado foi publicado sob o título *Un destino melodramático*<sup>29</sup>. Trata-se de um diálogo em que uma estudante pede à sua professora que lhe explique o que é o melodrama e, embora ele esteja supostamente presente no imaginário de ambas, a mestra só é capaz de defini-lo formalmente após consultar o dicionário. Não contente com a definição demasiado fechada do verbete, a aluna pede ainda que a professora lhe dê exemplos, ao que esta decide recorrer ao filme *Puerta Cerrada*, melodrama argentino de 1939, e ao norte-americano *Back Street (La usurpadora)*, de 1941. A estudante, que através das referências apresentadas assimila o conceito, prova que os elementos do melodrama ultrapassam a ficção e estão presentes também na vida. Ao comparar os exemplos fílmicos com o infortúnio de uma tia de sua mãe, que perdeu o amor de sua vida e por isso foi condenada a

---

<sup>29</sup> ROMERO, Julia. *Manuel Puig: un destino melodramático*. In: El mapa del imperio. Del escritor de Manuel Puig al campo intelectual. La Plata: Al Margen, 2008.

permanecer eternamente solteira, a aluna conclui que ela própria quer escapar de *um destino melodramático*:

– Señorita maestra, ¿se acordó de lo que le pedí?

– Sí, niña. Fui a ver en el diccionario y busqué la palabra melodrama. Dice así: “especie de drama en que, con recursos vulgares, se procura ante todo mantener la curiosidad y emoción del auditorio”. Entonces busqué la palabra drama y decía: “obra de asunto serio y generalmente triste, que conmueve profundamente el ánimo y suele tener desenlace funesto”.

– ¿Entonces un melodrama es un drama hecho por alguien que no supo, señorita?

– No exactamente, pero en cierto modo sí es un producto de segunda categoría. Busqué más en la enciclopedia en la parte de teatro, y decía que en el drama los conflictos están originados en los defectos o virtudes de los personajes. Cada personaje tiene su propio carácter, con defectos y virtudes, y, de ahí surgen los dramas, porque se trata de gente diferente entre sí, y por eso chocan. En cambio en el melodrama lo que origina el conflicto es alguna intervención del destino, como en Puerta cerrada, donde Libertad Lamarque pierde todo en la vida porque un cartero entrega un telegrama a alguien que salía en ese momento de la casa de ella, que era tan buena. Y también era muy buena Margaret Sullavan en La usurpadora, pero se atrasa el cochero que la lleva al puerto y pierde el barco y el novio se cree que ella no vino porque no lo quiere. En el melodrama hay siempre esos golpes de la mala suerte. Y los reciben personas buenas. Las protagonistas de los melodramas son siempre mujeres buenas.

– ¿Santas?

– No, una cosa es ser buena y otra ser santa.

– Señorita, una tía de mami se quedó soltera también por eso, un golpe de la mala suerte: le

prestó el vestido a una amiga que entró en la casa de un soltero, y el novio de la tía de mami se creyó que era ella, y la esperó hasta que salió y la mató y se escapó, y nunca nadie supo más de él. Y la tía de mami nunca más salió de la casa. ¿Pero qué culpa tuvo ella?

– Culpa ninguna, el destino le mandó la desgracia. Hay gente que se busca la desgracia, por defectos de carácter, y esos vendrían a ser personajes de drama, ¿entendiste?

– ¿Y la tía de mami no es personaje de drama entonces?

– Según el diccionario no, es un personaje de melodrama. La pobrecita tuvo un destino melodramático.

– Entonces, encima de no tener la culpa de nada, si filmasen la historia, ¿no ganaría ningún Oscar?

– Tal vez no.

– ¿Y qué hay que hacer para salvarse de un destino melodramático?

– Nada, porque no depende de uno. Te cae y te electrocuta como un rayo. Y ahora basta, no pienses más en eso.

– No, señorita, a mí me da miedo, voy a rezar mucho todas las noches para salvarme de un destino melodramático.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> – Senhorita professora, se lembrou do que lhe pedi?

– Sim, menina. Fui ver no dicionário e procurei a palavra melodrama. Diz assim: “espécie de drama em que, com recursos vulgares, procura-se antes de tudo manter a curiosidade e emoção do auditório”. Então busquei a palavra drama e dizia: “obra de assunto sério e geralmente triste, que comove profundamente o espírito e costuma ter desenlace funesto”.

– Então um melodrama é um drama feito por alguém que não soube fazê-lo, senhorita?

– Não exatamente, porém de certo modo sim é um produto de segunda categoria. Procurei mais na enciclopédia na parte de teatro, dizia que no drama os conflitos estão originados nos defeitos ou virtudes dos personagens. Cada personagem tem seu próprio caráter, com defeitos e virtudes, e, daí surgem os dramas, porque se trata de gente diferente entre si, e por isso chocam. Por outro

Há neste pequeno texto ao menos duas vantagens interpretativas. Por um lado, o diálogo entre a professora e a aluna oferece uma concisa teorização a respeito do melodrama, explicitando sua aproximação com o público que o consome, seja pelos enredos que reproduzem histórias amorosas e despertam sua identificação com as tramas e personagens, seja pela repetição e reconhecimento de fórmulas narrativas que já lhe são bastante familiares – não seria a tia da aluna mais uma *bella pobre* da ficção? Por outro lado, *Un destino*

---

lado, no melodrama o que origina o conflito é alguma intervenção do destino, como em *Puerta cerrada*, onde Libertad Lamarque perde tudo na vida porque um carteiro entrega um telegrama a alguém que saía no mesmo momento da casa dela, que era tão boa. E também era muito boa Margaret Sullavan em *La usurpadora*, porém o cocheiro que a levaria ao porto se atrasa, ela perde o barco e o namorado acredita que ela não veio porque não quis. No melodrama há sempre esses golpes de má sorte. E os recebem pessoas boas. As protagonistas dos melodramas são sempre mulheres boas.

– Santas?

– Não, uma coisa é ser boa e outra ser santa.

– Senhorita, uma de tia de mamãe ficou solteira também por isso, um golpe de má sorte: emprestou o vestido a uma amiga que entrou na casa de um solteiro, e o namorado da tia de mamãe acreditou que era ela, e a esperou até que saísse e a matou e escapou, e nunca ninguém mais soube dele. E a tia de mamãe nunca mais saiu de casa. Mas que culpa ela teve?

– Culpa nenhuma, o destino lhe mandou a desgraça. Há gente que busca a desgraça, por defeitos de caráter, e esses viriam a ser personagens de drama, entendeu?

– E a tia de mamãe não é personagem de drama então?

– Segundo o dicionário não, é um personagem de melodrama. A pobrezinha teve um destino melodramático.

– Então, além de não ter culpa de nada, se filmassem a história, não ganharia nenhum Oscar?

– Talvez não.

– E o que se deve fazer para se salvar de um destino melodramático?

– Nada, porque não depende do sujeito. Ele cai e te eletrocuta como um raio. E agora basta, não pense mais nisso.

– Não, senhorita, me dá medo, vou rezar muito todas as noites para me salvar de um destino melodramático. *PUIG, Manuel. Un destino melodramático. Argumentos. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, Biblioteca "Manuel Puig", 2004. Tradução nossa.*



*melodramático* deixa claro que se trata de um gênero considerado menor, desmerecedor de apreciação positiva tanto por parte da crítica dos produtos da cultura de massas quanto por parte dos representantes da alta cultura. Na narrativa, isso se verifica uma vez que a história melodramática da aluna não é somente indigna de um Oscar (prêmio máximo da indústria cultural) como também pela incapacidade da professora de prontamente oferecer uma definição do gênero. Este, embora presente em seu repertório enquanto espectadora, não faz parte do conjunto de conhecimentos que ela enquanto representante do saber erudito supostamente deveria dominar.

A respeito do público consumidor de narrativas sentimentais – neste caso, os leitores de folhetim –, Beatriz Sarlo dedicou o primeiro capítulo de *El imperio de los sentimientos*, livro em que analisa a literatura de circulação periódica na Argentina das primeiras décadas do século XX. Em *Los lectores: una vez mas ese enigma*, a autora tenta reconstruir o mundo daqueles que semanalmente consumiam essas ficções que não eram encontradas nas estantes das bibliotecas, mas nos *kioscos* das ruas e estações de trem de Buenos Aires. Tratava-se de um novo público que, diferentemente da minoria de intelectuais que habitavam as livrarias tradicionais da cidade, ansiava por narrativas de fácil acesso que suprissem suas expectativas de consumidores médios e populares. Tais narrativas ofereciam a vantagem de serem reproduzidas no formato *magazine*, que veicula também diversos outros tipos de texto (notícias, anúncios, curiosidades), podendo ser adquiridas por um preço relativamente baixo e encontradas em vários pontos de venda espalhados pela cidade. A conhecida revista *Caras y caretas*, na qual

Horacio Quiroga<sup>31</sup> contribuiu sob pseudônimo, é um bom exemplo desses periódicos que apresentavam uma miscelânea de tipos de discurso e punham em circulação ficções populares.

Por conta das particularidades que diferenciam as narrativas sentimentais periódicas do começo do século XX da chamada alta literatura, Sarlo pôde chamá-las de *narrativas regionais*<sup>32</sup>. Regionais não por seu aspecto geográfico ou linguístico, mas no sentido de que seu público pertenceria a uma determinada classe de leitores, diversificada e numerosa, cujas demandas se distinguiam daquelas dos reduzidos leitores cultos, sobretudo pela preferência por tramas simplificadas, que atraíam pela reiteração de temas conhecidos e pela satisfação de anseios particulares, sem por isso representar uma ameaça à ordem social vigente. De acordo com Sarlo:

[...] estas narraciones son regionales por su persistencia en la presentación de una misma temática. Se trata de un movimiento de la subjetividad: el amor, el deseo y la pasión. Hablan así, de algún modo, de las expectativas de su público. Aunque el mundo representado es el de los afectos, no debe buscarse en estas narraciones un análisis refinado de la pasión. Relatan la historia sencilla que va desde el flechazo a la consumación del amor o su frustración. Personajes regidos únicamente por esta pasión, las mujeres de las narraciones semanales ignoran otra vacilación que no sea la de entregarse o resistirse al amante, vacilación originada en el temor a las consecuencias fatales. Iguales y repetidas forman

---

<sup>31</sup> Mais adiante, serão abordadas as crônicas de Horacio Quiroga sobre o cinema, muitas das quais publicadas na revista *Caras y Caretas*.

<sup>32</sup> A ideia de regionalidade explorada por Beatriz Sarlo foi elaborada por Raymond Williams em seu ensaio *Region and Class in the Novel*, incluído em *Writing in Society*, Londres, 1983.

un mundo de dos con el ser amado. La sociedad puede oponer obstáculos a la felicidad de este mundo íntimo, pero la literatura semanal no se plantea la destrucción o el cambio de sus reglas más crueles.<sup>33</sup>

Como dito anteriormente, em *El imperio de los sentimientos* Beatriz Sarlo restringe seu objeto de análise aos folhetins publicados na Argentina durante os primeiros anos do século XX – precisamente, de 1917 até 1927. Embora a autora resgate essas ficções para observá-las a partir de seu caráter textual, a perspectiva histórico-sociológica que envolve suas condições de surgimento permanece constantemente como pano de fundo de seu texto, sendo indispensável analisá-la para que se considere a difusão do gênero melodramático e sua estreita relação com a cultura de massas.

De acordo com Silvia Oroz em *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, as origens do gênero são antigas e de difícil delimitação: os primeiros registros de sua aparição remetem aos círculos cultos de Florença no século XVI e o apogeu de seu formato

---

<sup>33</sup> Estas narrações são regionais por sua persistência na apresentação de uma mesma temática. Trata-se de um movimento da subjetividade: o amor, o desejo e a paixão. Falam assim, de algum modo, das expectativas de seu público. Ainda que o mundo representado seja o dos afetos, não se deve buscar nestas narrações uma análise refinada da paixão. Relatam uma simples história que vai desde o amor à primeira vista até sua consumação ou frustração. Personagens regidos unicamente por esta paixão, as mulheres das narrações semanais ignoram qualquer outra vacilação que não aquela de se entregar ou resistir ao amante, vacilação originada no temor das consequências fatais. Iguais e repetidas, formam um mundo de dois com o ser amado. A sociedade pode pôr obstáculos à felicidade deste mundo íntimo, porém a literatura semanal não reflete sobre a destruição ou a mudança de suas regras mais cruéis. SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: narraciones periodicas en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004 [1985]. p. 12. Tradução nossa.

clássico data do início do século XIX na França, com o teatro de Gilbert de Pixierécourt. No entanto, foi com o surgimento da novela de folhetim que narrativas de conteúdo melodramático tiveram seu espectro de público elevado à categoria de massa, assumindo inédito valor de mercado – “nunca antes a literatura havia sido consumida pelos mais diversos espectros sociais e recebida com sentimentos tão similares”<sup>34</sup>. Tamanha popularidade pode ser explicada não somente pela acessibilidade do formato através do qual se veiculavam essas narrativas, mas também pelos temas e mundos nelas representados. Estes permitiam ao público uma prazerosa projeção psicológica de seus desejos, que não poderiam ser realizados em outro lugar senão no plano ficcional, de modo que caberia ao melodrama resolver qualquer mal-estar ou impasse social que se apresentasse na vida dos indivíduos.

Essa interpretação, que pode submeter a relação do melodrama com o público à uma condição *alienante*, não se restringe somente às publicações enquadradas no gênero melodramático, mas também em suas manifestações nos diversos produtos da cultura de massas. O cinema, com suas infinitas possibilidades de produção e reprodução, mostrou-se desde seu surgimento como um meio privilegiado para interpretações acerca da relação entre os produtos da indústria cultural e as massas que os consomem.

Em 1928, o sociólogo e teórico do cinema Siegfried Kracauer publicou no *Frankfurter Zeitung* um interessante artigo acerca deste tema, intitulado *As pequenas balconistas vão ao cinema*. Neste,

---

<sup>34</sup> HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Madrid: Guadarrama, 1964. Apud OROZ, Silvia. Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999. p. 23

Kracauer considera as condições de produção e a recepção dos filmes populares na Alemanha das primeiras décadas do século passado, além oferecer ao leitor um pequeno álbum de exemplos ficcionais. Mesclando o interesse pela psicologia das massas e o prazer de frequentador de cinema, como observado por Adorno, Kracauer apresenta uma série de temas típicos presentes nestes filmes, desenvolvendo a partir deles um diagnóstico de seu tempo. Para ele, os filmes sensacionalistas de sucesso, cujo apelo era direcionado às massas de proletários, refletiriam e reafirmariam o sistema dominante de uma sociedade, uma vez que se adaptariam aos mais profundos anseios de seus espectadores, ao mesmo tempo em que os moldariam. Semelhante à reflexão da aluna de *Um destino melodramático*, Kracauer considera que os conteúdos dos filmes de sucesso e os acontecimentos da vida teriam alguma correspondência entre si, pois ambos seriam constituídos do mesmo material. De acordo com Kracauer:

[...] Mas é realmente a sociedade que se manifesta nos filmes sensacionalistas de sucesso. Essas reabilitações comoventes, essa generosidade impossível, esses jovens polidos e almofadinhas, esses trapaceiros monstruosos, criminosos e heróis, essas noites moralistas de amor e esses matrimônios imorais: eles realmente existem? Sim, eles realmente existem: basta apenas ler os *Generalanzeiger*<sup>35</sup>. Não existe nenhum kitsch que

---

<sup>35</sup> Os tradutores da edição brasileira de *O ornamento da massa*, volume em que consta o texto em questão, esclarecem em nota de rodapé o significado do termo *Generalanzeiger*. Cito: “Os *Generalanzeiger*, literalmente “anúncios gerais”, eram jornais que combinavam notícias e informações (matrimônios oficiais, mortes e anúncios de acordo amigáveis) com uma seção extensa de publicidade. Eram mais ou menos independentes do ponto de vista político e floresceram na maioria das grandes cidades da Alemanha a partir da última década do século

se invente, que a própria vida não supere. As empregadas domésticas não imitam os manuais profissionais das cartas de amor, mas, ao contrário, são estes que são escritos copiando as cartas das empregadas. As donzelas ainda se suicidam quando desconfiam da fidelidade de seus noivos. Em geral, os filmes sensacionalistas de sucesso e a vida correspondem entre si, pois as senhoritas datilógrafas moldam as suas vidas segundo os exemplos que veem nas telas de cinema. No entanto, pode ser que os exemplos mais hipócritas sejam aqueles roubados da vida.<sup>36</sup>

A questão do *sentimento* na relação entre o gênero melodramático e o público marcaria, portanto, também o melodrama cinematográfico, cujas ligações com o folhetim compõem a complexa teia que configura a ficção sentimental latino-americana de inícios do século XX. O escritor uruguaio Horacio Quiroga, que viveu em Buenos Aires a partir de 1917 e em boa parte da década seguinte, mostrou-se um assíduo espectador e crítico dos filmes que chegavam a capital argentina na época. Em diversos textos ficcionais relacionados ao cinema, Quiroga retrata o fascínio que as “fítas” de sucesso exerciam sobre o público - os personagens típicos dessas narrativas são parte da massa espectadora, geralmente incapazes de separar as histórias de amor e seus intérpretes de suas próprias vidas. Assim como a garçonne de *A rosa púrpura do Cairo* (1985)<sup>37</sup>, para eles a distinção entre o real e o

---

XIX”. In: KRACAUER, Sigfried. *As pequenas balconistas vão ao cinema*. In: O ornamento da massa. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 312

<sup>36</sup> KRACAUER, Siegfried. *As pequenas balconistas vão ao cinema*. In: O ornamento da massa. p. 312-313

<sup>37</sup> No filme de Woody Allen, que se passa nos Estados Unidos da década de trinta, uma garçonne insatisfeita com sua vida recorre ao cinema para se distrair da realidade. Diversas vezes ela assiste ao filme *A rosa púrpura do Cairo*, que apresenta a aventura e o romance tão distantes de seu cotidiano infeliz. Numa

ficcional é quase sempre obscura, quando não irrelevante. Isso se apresenta não somente em contos como *Miss Dorothy Philips, mi esposa* e *El espectro*, mas também em diversas de suas crônicas sobre o cinema, publicadas nas revistas argentinas *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Atlántida* e no jornal *La Nación*, atualmente reunidas no volume intitulado *Cine y Literatura*<sup>38</sup>.

O encantamento que os filmes de sucesso causavam em seu público, fascinado pela beleza de seus atores e pelas histórias de amor e aventura, o olhar que os espectadores lançavam às imagens em movimento, de modo apaixonado e muitas vezes ingênuo, eram naquela altura considerados *temas de actualidad*, como indicam os títulos de alguns desses textos de Quiroga. Na crônica *El amor y la sombra*, publicada em 1922 na revista *Atlántida*, por exemplo, o autor descreve a escuridão da sala de cinema como o ambiente ideal para que o amor possa se projetar na tela e nos homens: ali, o mesmo valeria para o plano ficcional dos personagens e para a realidade dos apaixonados no cinema.

Tema de actualidad. El amor y la sombra.

Una señorita norteamericana acaba de resolver el difícilísimo problema del cine en pleno día, según nos lo informa un telegrama de Estados Unidos. De acuerdo con esta información, la aplicación del sistema a las salas sería ya un hecho, desde que

---

das sessões, o protagonista do filme sai da tela e passa a interagir com a moça, que com ele pode viver aquilo que inicialmente só se apresentava na tela de cinema. O enredo de *A rosa púrpura* é, deste modo, um belo exemplo cinematográfico do apelo que o próprio cinema exerce sobre o público e seus anseios mais profundos.

<sup>38</sup> No capítulo seguinte, analisaremos com maior minúcia as crônicas e contos de Quiroga sobre o cinema. Aqui, trazemos apenas um destes textos curtos, a fim de demonstrar as relações que se estabelecem entre o escritor rio-platense, a literatura de Puig e a ficção sentimental latino-americana. QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007.

los ensayos preliminares han dado un satisfactorio resultado. [...]

La misteriosa y excelentísima investigadora de Estados Unidos, ¿qué nueva emoción proporciona a los espectadores de cine? ¿Está segura de que su místico gozo al resolver el problema hallará eco en el – digamos profano – goce de los espectadores del viejo cine?

Posiblemente no. La intimidad del cine no estiba tan solo en la finura de los gestos y visajes de sus actores. Radica asimismo en su esencia, en la clásica oscuridad de su ambiente, en esa sombra sin ruidos, sin voces, sin movimientos, en que los sentimientos y pasiones de la pantalla pasan como a través del vacío al alma de los espectadores – la sombra cómplice, en fin, que nos enseñan los poetas.

El amor, sobre todo. Nadie ignora hasta qué punto la oscuridad, la quietud y el mutismo favorecen la propagación de las tibias y púdicas grandes ondas amorosas. La más pobre sala de cine se halla así convertida en un como misterioso santuario sin una voz, sin un ruido, pero que en realidad se halla todo él recorrido en cadena por la misma ola de amor.

¿Qué sería, preguntamos, de este templo de la simpatía inmaterial, de estas salas de cine actuales, donde las almas aprenden a comunicarse en la religiosa inmovilidad de las tinieblas?

Porque es este, en verdad, el punto flaco del invento, que no previó su ilustre investigadora: el de no constituir un gozo perfecto para aquellos a quienes se destina. El heroísmo, los sacrificios, los grandes problemas psicológicos de la pantalla serán ciertamente mejor saboreados cuando las salas ardan de luz. Y los espectadores de alma apasionada y espíritu batallador gozarán de su enseñanza.



Pero las historias de amor, las dulces intimidades del corazón no hallarán un solo espectador en tales salas, porque la media luz, en el peor de los casos, y las tinieblas absolutas, en el mejor de todos, son desde tiempo inmemorial el grande y público vaso donde las ternuras del ama se vierten hasta el cáliz. Y como nadie tampoco lo ignora, en las salas de cine la ola de simpatía que hemos mencionado comienza en la pantalla y concluye en la última silla.

Tan es de equívoco este influjo de la sombra, que un amigo nuestro – alma apasionada y espíritu batallador, seguramente – nos ha confiado esta amarga verdad:

“Si usted alguna vez gusta de una chica, no la lleve jamás al cine. No prestará la menor atención a sus palabras, embargada por el melodrama de la pantalla. Si usted le dice ‘¡Te amo!’, ella le responderá agitada: ‘¡Ya viene! ¡La va a matar!’”. Y si usted espera pacientemente a que la cinta concluya para repetirle lo mismo en pleno día, entonces tal vez ella tome más de lo que usted hubiera querido. Así son”.

Tal vez. Pero no por ello mi amigo ha dejado de cometer el menor susurro para romper la ola de que hablamos. Si el amigo de la confidencia, en vez de un corazón apremiante llega a poseer un paciente espíritu, y halla que al lado de la compañera que lo ama, toda palabra, todo ruego, todo movimiento son tan vanos e invisibles como la sombra que los protege, al encenderse de nuevo las luces mi absorto amigo hubiera comprendido entonces de una ojeada la gravedad, la inmóvil compostura y el éxtasis particular de los enamorados del cine.

No creemos, pues, que la sombría miss del invento sea alabada como podría merecerlo, de haber puesto sus ansias científicas en algo menos

absurdo que llevar la luz... allí donde se está perfectamente bien sin ella.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Tema de atualidade. O amor e a escuridão.

Uma senhorita norte-americana acaba de resolver o difícilíssimo problema do cinema em pleno dia, segundo nos informa um telegrama dos Estados Unidos. De acordo com esta informação, a aplicação do sistema às salas seria já um feito, uma vez que os ensaios preliminares deram um satisfatório resultado. [...]

À misteriosa e excelentíssima investigadora dos Estados Unidos: Que nova emoção proporciona aos espectadores de cinema? Está segura de que seu místico gozo ao resolver o problema encontrará eco no – digamos profano – gozo dos espectadores do velho cinema?

Possivelmente não. A intimidade do cinema não se afirma tão somente na delicadeza dos gestos e rostos de seus atores. Vive em sua essência, na clássica escuridão de seu ambiente, nessa sombra sem ruídos, sem vozes, sem movimentos, em que os sentimentos e paixões da tela passam como que através do vazio da alma dos espectadores – a sombra cúmplice, enfim, que nos ensinam os poetas.

O amor, acima de tudo. Ninguém ignora até que ponto que a escuridão, a quietude e o mutismo favorecem a propagação das grandes ondas mornas e puras do amor. A mais pobre sala de cinema é assim convertida em um misterioso santuário sem uma voz, sem um ruído, mas onde, na realidade, se encontra tudo o que foi percorrido pela mesma onda de amor.

O que seria, perguntamos, desse templo do afeto imaterial, dessas salas de cinema atuais, onde as almas aprendem a se comunicar na religiosa imobilidade das trevas?

Porque este é, na verdade, o ponto fraco da invenção, que não foi previsto por sua ilustre investigadora: o de não constituir um gozo perfeito para aqueles a quem se destina. O heroísmo, os sacrifícios, os grandes problemas psicológicos da tela certamente serão melhor saboreados quando as salas arderem em luz. E

---

os espectadores de alma apaixonada e espírito batalhador gozarão de seu ensinamento.

Porém as histórias de amor, as doces intimidades do coração não encontrarão um só espectador em tais salas, porque a meia luz, no pior dos casos, e as trevas absolutas, no melhor dos casos, são desde tempos imemoráveis o grande e puro jarro onde as ternuras da alma são vertidas até o cálice. E como ninguém ignora este fato, nas salas de cinema a onda de afeto que mencionamos começa na tela e termina no último assento.

Tão enganadora é essa influência da escuridão, que um amigo nosso – alma apaixonada e espírito batalhador, seguramente –, nos confiou esta amarga verdade:

“Se você alguma vez gostar de uma moça, não a leve ao cinema. Não prestará a menor atenção nas suas palavras, embargada pelo melodrama da tela. Se você lhe diz: ‘Te amo!’, ela lhe responderá agitada: ‘Está vindo! Vai matá-la!’. E se você espera pacientemente que o filme termine para lhe repetir o mesmo em plena luz do dia, então talvez ela receba sua fala como algo além do que aquilo que você quis dizer. Assim são elas”.

Talvez. Porém não por isso meu amigo deixou de cometer o lamentável erro de exigir palavras onde basta o menor sussurro para que se rompa a onda de que falamos. Se o amigo da confidência, em vez de um coração apressado possuísse um paciente espírito, e descobrisse que ao lado da companheira que o ama, toda palavra, toda prece, todo movimento são tão vãos e invisíveis como a sombra que os protege, ao acender de novo as luzes meu absorto amigo tivesse compreendido então de relance a gravidade, a imóvel compostura e o êxtase particular dos apaixonados do cinema.

Não cremos, pois, que a sombria senhorita do invento tenha sido abalada como poderia merecê-lo, por ter colocado vontades científicas em algo menos absurdo que levar a luz... Ali onde se está perfeitamente bem sem ela. QUIROGA,

Horacio Quiroga prefigura, assim, o assombro e o fascínio pelo cinema que Manuel Puig desenvolveria anos mais tarde em seus textos. No entanto, Puig nos mostra que não é somente na escuridão das salas de cinema que os apaixonados podem sonhar com amores impossíveis e desfechos extraordinários, tornando irrelevante a distinção entre o real e o ficcional. Em *O beijo da mulher-aranha*, o escurinho do cinema converte-se na escuridão da cela de uma cadeia argentina, cujas sessões contam com apenas um projetista e um espectador: Luis Molina - que bem poderia ser uma das belas atrizes dos filmes de sucesso ou uma das moças que compõem seu público, exceto pela sua condição de homossexual - e Valentín Arregui, que demonstra possuir o ímpeto e a virilidade de um dos protagonistas das histórias de cinema, mas que acaba por fraquejar diante da dura realidade em que se encontra. Neste cenário, a indistinção entre os limites da ficção e da realidade perde seu caráter aparentemente provisório, tornando-se necessária.

## **2.2. Destino: o melodrama ressignificado**

O argumento da pequena narrativa *Un destino melodramático* prenuncia diversas outras narrativas de Puig – *Destino* é também o título de um dos filmes contados por Molina em *O beijo da mulher-aranha*. Trata-se de um filme nazista em que a personagem principal, a cantora francesa Leni, se apaixona por um general alemão e, contrariando a posição política de seu próprio país, decide aliar-se à força de

---

Horacio. *Tema de actualidad. El amor y la sombra*. In: Cine y literatura. Buenos Aires: Losada, 2007. pp. 288-290

espionagem da qual seu amado faz parte. Ao executar um plano secreto para capturar aquele que seria um dos mais perigosos criminosos do mundo (e, não surpreendentemente, ela o faz pelas vias da sedução), Leni acaba sendo assassinada. Numa das últimas cenas do filme ocorre a união final e decisiva dos dois apaixonados: em um beijo que sela o amor proibido, a protagonista dá seu último suspiro. Não é à toa, portanto, que o narrador Molina declare sua identificação com as heroínas. Tampouco surpreende que o fim de sua relação com o personagem Valentín seja marcado por um desfecho tão trágico quanto o de Leni, uma vez que também o vitrinista coloca seu destino em jogo para defender as convicções de seu companheiro. Desde então já se coloca o antagonismo entre o posicionamento político e o amor na trama narrativa de Puig, e não é casual o nome da protagonista coincidir ao da cineasta conhecida por ter colaborado com o nazismo: Leni (Riefenstahl).

Em *O olhar e a cena*, precisamente no capítulo *Melodrama ou a sedução da moral negociada*, Ismail Xavier sistematiza uma concisa distinção entre a tragédia e o realismo moderno *versus* melodrama. Grosso modo, as duas primeiras formas seriam pertencentes a uma tradição que tende a organizar o mundo como uma truncada rede de contradições, na qual os homens teriam responsabilidade sobre os eventos causados pelos seus atos, mesmo quando aqueles se desenrolam de forma contrária ao seu desejo. Em contrapartida, no melodrama, caso o desfecho leve à desventura do sujeito, sua responsabilidade é subtraída, uma vez que elementos alheios à sua vontade – o destino – são a causa de seu triste fim. Como buscamos demonstrar, este é não somente o caso da cantora francesa Leni, personagem do filme narrado

por Molina, assim como o dele próprio. À primeira vista, tal simplificação da trama melodramática, que proporciona ao espectador a prévia noção de que o personagem desafortunado é sempre a vítima, pode ser interpretada como um dos argumentos para a desvalorização do gênero, como observa Ismail Xavier:

Ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical. Essa terceira via da fabulação traria, portanto, as reduções de quem não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se, nesse esquema, como o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras.<sup>40</sup>

No entanto, – e eis o que aqui se quer demonstrar – uma análise mais atenta de *O beijo da mulher-aranha* pode desfazer a ilusão de que a trama está reduzida a maniqueísmos simplistas, que se prestam quase sempre a satisfazer os anseios do grande público e, conseqüentemente, a atender a interesses mercadológicos. Não se trata, contudo, de uma negação do melodrama em sua forma mais canônica, tampouco de uma recusa aos produtos dos meios de comunicação de massa, mas antes da

---

<sup>40</sup> XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 85

defesa de uma operação narrativa que joga com tais elementos, que coloca em questão partes por vezes aparentemente opostas, ressignificando e revalorizando o gênero.

Ao longo do romance, isso se demonstra claramente à medida que vai se dissolvendo o caráter oposicional dos protagonistas. Molina, tal qual Sherazade, em mil e uma noites convencerá Valentín de que seus filmes apaixonantes podem conter tanta sabedoria quanto a filosofia política que ele julga tão importante. Do mesmo modo, a constante intervenção crítica de Valentín convidará Molina a olhar mais criticamente para sua própria realidade, o que, por motivações que vão além do afeto, suscita sua participação ativa na luta política de seu companheiro. Através dos diálogos, portanto, a trama de *O beijo da mulher-aranha* se depura, inscrevendo-se no tempo e espaço argentino e latino-americano de finais da década de 70; através dos relatos fílmicos, a narrativa se prolifera estruturalmente, sem que por isso seja prejudicada a unidade do enredo central; os filmes narrados, por sua vez, auxiliam os protagonistas na elaboração de suas autoanálises, o que leva à integração ideológica de ambos, que borra as diferenças inicialmente estabelecidas. Assim, eles gradualmente se tornam mais complexos e evolutivos, e o caráter melodramático da narrativa acentua essa complexidade, em vez de comprometê-la.

Com isso, retornamos à fala de Milagros Ezquerro no colóquio em homenagem a Manuel Puig, na qual pôde argumentar que *O beijo da mulher-aranha* marcaria o ponto mais alto do embate e da integração entre a alta cultura e a cultura do sentimento na obra de Manuel Puig. De acordo com Ezquerro:

Así resulta que las cosas no son tan sencillas y que la jerarquía de valores culturales sólo es evidente dentro de un orden político-social determinado, y que, si uno quiere cambiar ese orden, también tiene que cuestionar su propio sistema cultural que, quizá, esté en contradicción con el mundo que uno anhela. Por eso me parece que la narrativa de Manuel Puig ofrece una visión muy original de lo que representa esa cultura del sentimiento dentro de nuestro mundo cultural tan jerarquizado, quizá cada vez más a medida que se desarrollan nuevos medios de expresión y comunicación. Es una visión sin maniqueísmo ni didactismo, que alimenta, de manera vital, una escritura completamente atípica que algo tiene que ver con la Torre de Babel. Y es verdad que la literatura, para escapar de la esclerosis y de la muerte, tiene que reactualizar constantemente el escándalo de Babel: la multiplicación de las lenguas contra la opresión totalitaria de la lengua única.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Assim, resulta que as coisas não são tão simples e que a hierarquia de valores culturais só é evidente dentro de uma ordem político-social determinada, e que, quem quiser mudá-la, deve também questionar seu próprio sistema cultural, que talvez esteja em contradição com o mundo que almeja. Por isso me parece que a narrativa de Manuel Puig oferece uma visão muito original do que representa essa cultura do sentimento dentro de nosso mundo cultural tão hierarquizado, talvez cada vez mais a medida que se desenvolvem novos meios de expressão e



### 3. PASSAGENS ENTRE O TEATRO O CINEMA, O CINEMA E A LITERATURA

#### 3.1. Teatro e cinema na era da reprodutibilidade técnica

Em 1936, período entre guerras marcado pela depressão econômica e a ascensão do nazismo na Alemanha, o filósofo Walter Benjamin publicou seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Neste, Benjamin trata da evolução da arte no tempo em que o advento da técnica modificaria tanto a produção como a recepção das obras artísticas. Interessado em investigar as transformações ocorridas nas formas de arte tradicionais e as novas formas fundadas nas técnicas de reprodução, Benjamin dedicou especial atenção ao cinema, cujo imenso potencial político seria capaz de mobilizar as massas tanto num sentido alienante, como queria o fascismo, quanto para um despertar político<sup>42</sup>. Neste capítulo, as reflexões contidas no ensaio de 1936 serão úteis para que possamos examinar as passagens entre a linguagem teatral e a linguagem cinematográfica, bem como as características que as aproximam e as distanciam.

Benjamin afirma, em primeiro lugar, que a obra de arte sempre possuiu um caráter reprodutível, isto é, aquilo que era produzido manualmente sempre foi imitável por outros homens. Embora esta seja

---

comunicação. É uma visão sem maniqueísmo nem didatismo, que alimenta, de maneira vital, uma escritura completamente atípica que tem algo a ver com a Torre de Babel. E é verdade que a literatura, para escapar da esclerose e da morte, tem que reatualizar constantemente o escândalo de Babel: a multiplicação das línguas contra a opressão totalitária da língua única. P. 55

<sup>42</sup> A representação das massas através do cinema e o uso que o fascismo fez deste meio para a propagação de seus ideais estéticos serão abordados mais especificamente na seção seguinte desta dissertação.

uma característica constitutiva da arte de modo geral, foi somente com o surgimento das técnicas de reprodução que as cópias puderam se desvincular dos processos artesanais com que lentamente eram manufaturadas, passando a serem reproduzidas de maneira veloz e em larga escala. Para que a reprodução técnica da arte pudesse se desenvolver plenamente e atingir as massas, um longo período foi necessário. Benjamin resgata historicamente essa evolução, cujo processo não linear se deu através de saltos intermitentes, iniciando-se na Idade Média com a xilogravura, primeira forma artística a permitir que o desenho fosse reproduzido tecnicamente. De acordo com o filósofo, somente no início do século XIX a litografia viria a situar a reprodução em uma nova etapa, na qual as artes gráficas puderam “colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas”<sup>43</sup>.

No entanto, antes mesmo que a litografia pudesse se desenvolver plenamente, a técnica da fotografia surgiria para provocar uma mudança radical na arte, em que o trabalho manual viria a ser substituído pelo trabalho do olho. Ao contrário do desenho e da pintura, alegou Benjamin, na fotografia o processo de captação e difusão das imagens é de tal modo acelerado, que esta pode ser comparada à velocidade de transmissão que possui a palavra oral. Além disso, a fotografia representou um importante passo na evolução das formas de reprodução, abrindo as possibilidades para que a arte cinematográfica viesse a se desenvolver.

---

<sup>43</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 166.

Após concluir esta breve história das formas de arte reprodutíveis, Benjamin considera dois importantes aspectos para que se possa realizar uma compreensão adequada das suas teses sobre a arte: a questão da autenticidade e o declínio da aura. A autenticidade de uma obra, segundo Benjamin, depende de uma tradição que a identifique como única: “o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os dias atuais, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.”<sup>44</sup>

O processo de perda da tradição, intimamente ligado aos movimentos de massa da modernidade, encontrou sua manifestação em uma das formas de arte mais populares no início do século XX, o cinema. A respeito dele, Benjamin afirmou: “sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura”.<sup>45</sup> Segundo o teórico, tal liquidação do valor tradicional encontraria sua expressão nos filmes históricos, em que figuras como Cleópatra e Napoleão são destacadas da tradição e podem ser “ressuscitadas” como personagens na tela de cinema. A citação de Abel Gance feita por Benjamin é, deste modo, representativa: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão cinema... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de novas

---

<sup>44</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 167.

<sup>45</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 169.

religiões, sim, todas as religiões... aguardam sua ressurreição luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas.”<sup>46</sup>

Na era da reprodutibilidade técnica, o caráter único e autêntico das obras de arte determinado pela tradição encontra-se em franco declínio, sendo substituído pelas cópias que aproximam os indivíduos dos objetos ou imagens artísticas. O declínio da aura, segundo Benjamin, deriva dessas circunstâncias. Ele define o que é a aura: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”<sup>47</sup>. Com a experiência de choques da vida moderna, alterou-se a recepção das obras de arte, que passam de uma visão distanciada relacionada ao valor de culto e ao uso ritual, para uma proximidade em que a função da arte se torna política e de uso da coletividade.

Walter Benjamin era um grande admirador da obra do escritor francês Charles Baudelaire. Talvez inspirado por seu conhecido poema *Perda da Auréola*, Benjamin viria a desenvolver a teoria da perda da aura na modernidade. No poema em questão, o leitor encontra-se diante da imagem de um poeta imerso na multidão, destituído da auréola que o atribuía uma distância quase que religiosa dos demais homens. O objeto, que faria dele um ser imaculado, num movimento brusco é deixado cair na lama, ficando à mercê de qualquer mau escritor que queria usá-lo em sua cabeça. O poeta não se preocupa em recuperar a auréola de volta para si, pelo contrário, para ele, perder aquilo que o diferencia dos

---

<sup>46</sup> GANCE, Abel. Le temps de l'image est venu. In: L'Art Cinématographique. Apud BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Magia e técnica, arte e política. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 169.

<sup>47</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Magia e técnica, arte e política. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 170.

demaís homens significa poder circular pela cidade livremente, como um anônimo na multidão.

Assim, o poema do escritor francês mostra-se representativo do processo de desaturatização pelo qual a arte é submetida na modernidade, em que deixa de ser fundada no culto ao sagrado e passa a ser inserida na esfera das mercadorias. Com isso, supostamente todos os indivíduos adquirem o direito de assumir o lugar de poeta ou, de modo mais amplo, de autor-produtor. Se na era da reprodutibilidade técnica a distância que separa as grandes obras das massas é diminuída, também ocupar o lugar do autor deixa de ser um privilégio.

Benjamin demonstrou como, com a ascensão da imprensa como meio de reprodução da palavra escrita, os leitores puderam assumir a condição de escritores. Inicialmente através de intervenções em seções como “carta aos leitores”, mais tarde atuando como especialistas em assuntos de seu cotidiano, os cidadãos europeus puderam intervir nos jornais através de reclamações, opiniões e reportagens. Segundo o autor, a possibilidade de circulação dos discursos dos indivíduos através da palavra impressa deveu-se principalmente à crescente especialização dos trabalhadores e às mobilizações em seus respectivos grupos, atividades sobre as quais muitos poderiam falar com maior propriedade do que qualquer jornalista ou escritor. Assim, “o mundo do trabalho toma a palavra”<sup>48</sup>, isto é, indivíduos que são peritos em suas atividades podem, a qualquer momento, ter acesso à condição de escritor. Tal processo, constatou Benjamin, é aplicável também à arte cinematográfica. Com

---

<sup>48</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 184

ela, as massas puderam exprimir seus anseios e participar da realização dos filmes.

Neste sentido, Benjamin foi categórico: “O cinema é uma criação da coletividade”<sup>49</sup>. Esta afirmação foi por ele sustentada de duas maneiras: a primeira delas diz respeito ao fato de que, diferentemente da pintura, por exemplo, para que se produza um filme é necessário muito mais que um único especialista que domine suas técnicas de execução. Além disso, enquanto para a pintura a reprodução maciça representa uma condição externa à obra, um filme depende da reprodução de diversas cópias para que multidões o consumam, tornando viável a sua produção. Em segundo lugar, e neste aspecto o cinema se aproxima da imprensa, todos os homens puderam exprimir seu desejo de se verem reproduzidos na tela, conforme a seção *Exigência de ser filmado* do ensaio em questão. Isto porque, para a produção de uma obra cinematográfica são geralmente necessários vários atores e figurantes, mas nem sempre existe a necessidade de que aqueles que aparecem no filme sejam atores no sentido profissional. Sobretudo em cenas em que a multidão é retratada, muitos cineastas da primeira metade do século XX optaram por filmar homens comuns em suas atividades cotidianas. O cinema russo, por exemplo, colocava esta ideia em prática a partir da auto-representação dos indivíduos, nos quais muitos apareciam durante o processo de trabalho. Dessa maneira, o cinema permitiu que os homens modernos se vissem diante da oportunidade de ter sua própria imagem reproduzida na superfície luminosa, tema que será abordado na seção seguinte desta dissertação.

---

<sup>49</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 172.

Enquanto criação da coletividade, a arte cinematográfica se diferencia da arte teatral em diversos aspectos, embora ambas dependam de mais de um indivíduo para que possam ser executadas. Analisando esta proposição mais de perto, nota-se que, primeiramente, um filme necessita de uma equipe de especialistas, como o diretor, o cinegrafista, o produtor, o engenheiro de som, etc. No caso de uma peça de teatro, também uma equipe de especialistas é necessária, mas, mesmo nas grandes produções, o número de indivíduos envolvidos na montagem de um espetáculo costuma ser inferior se comparado à produção de um filme. Além disso, no teatro, não só a equipe é menor, como também o público é reduzido. Se um filme pode ser exibido simultaneamente em diversos lugares (nesse aspecto o cinema mudo apresentava uma vantagem sobre o cinema falado), uma peça de teatro é caracterizada pela apresentação sempre única e nova, nunca idêntica à anterior e restrita a uma só plateia.

Também o trabalho do ator é diferenciado quando comparadas a atuação nos palcos e diante da câmera. No teatro, o ator representa para uma plateia cujas reações são instantâneas e não mediadas por aparelhos. O mesmo não ocorre com o cinema, em que o ator representa, de forma indireta, para as massas que só verão sua imagem quando o filme estiver concluído. Antes mesmo de atuar para as multidões, o ator de cinema deve representar diante de câmeras e aparelhos. Esta particularidade da arte cinematográfica, descrita por Benjamin na seção *Cinema e teste* do ensaio em questão, é comparável com o processo de trabalho das fábricas, em que os operários estão constantemente à prova, sob o risco de, se falharem, serem excluídos do processo de trabalho. O ator de cinema, segundo o teórico alemão, seria aquele que obteve êxito

diante dos aparelhos, vingando a classe trabalhadora que diariamente é posta a prova pelas máquinas que tem de operar.

Assim como a experiência fragmentária do trabalhador na linha de montagem, que apenas participa de um estágio da produção e desconhece as demais etapas pelas quais a mercadoria é submetida, a atuação de cinema se caracteriza pela não-linearidade com que o ator representa as cenas que serão postas em sequência graças ao procedimento de montagem e edição e, portanto, o tempo que caracteriza uma e outra produção são completamente diferentes. O ator pode então representar uma cena que constará no final do filme primeiro que todas as outras, dependendo da disponibilidade da equipe e do lugar em que a cena deve ser gravada, por exemplo. Neste ponto, o cinema se diferencia mais uma vez do teatro, em que a atuação se dá de forma linear e não montada, de acordo com a sequência dos fatos na peça. A obra teatral, diria Benjamin, “é caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator”, isto é, a cada apresentação, o ator oferece ao público uma nova atuação que não será idêntica à anterior. Tal caráter irreprodutível do teatro pode ser considerado como um dos motivos da crise da arte dramática na contemporaneidade, em que a reprodutibilidade é posta em primeiro plano em detrimento da originalidade.

Uma das diferenças apontadas por Benjamin entre as formas de arte reprodutíveis e aquelas que carregam o peso da tradição é o valor de eternidade de que as últimas são dotadas. Os gregos, com suas esculturas talhadas a partir de um só bloco, produziram obras imperfeíveis, porém dotadas de valor de eternidade. O teatro, uma das mais importantes artes na Grécia antiga, também pode ser visto em seu



caráter não perfectível, uma vez que a atuação não é dada através da montagem que corrige falhas, e sim seguindo uma sequência linear assistida pelo público. O cinema, por sua vez, é caracterizado pela perfectibilidade, isto é, a possibilidade de aprimoramento irrestrito, proporcionada pela seleção de inúmeras imagens isoladas, posteriormente montadas e corrigidas pela equipe de especialistas.

Outra importante característica que diferencia o ator de teatro do ator de cinema, ainda de acordo com Benjamin, é que este deve orientar sua atuação no sentido de reduzir o máximo possível a exacerbação dos movimentos e gestos adequados à arte teatral. De acordo com Rudolf Arnheim, teórico do cinema do mesmo período lido por Benjamin, “o estágio final será atingido quando o intérprete for tratado como acessório cênico, escolhido por suas características... e colocado no lugar certo”<sup>50</sup>. Neste aspecto, técnicas como o *close-up*, que permite que os rostos dos atores sejam ampliados, exigem menos que o intérprete saiba atuar num sentido teatral do que a capacidade de representar sentimentos de forma sutil, deixando com que a tela evidencie suas expressões.

Com isso, muitos atores considerados de segunda ou terceira classe no teatro encontraram no cinema a possibilidade de uma carreira de sucesso, tendo alguns deles obtido tamanho êxito que atingiram a condição de estrela da sétima arte. Evidentemente, os filmes capazes de alavancar as carreiras desses atores costumam ser extremamente dependentes do capital cinematográfico, o que acaba por reduzi-los à

---

<sup>50</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst*. Berlim, 1932. P. 176-7. Apud BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 181

condição de mercadoria, alimentado o chamado culto do estrelato, que é complementado pelo culto do público.

Diante do culto do estrelato, é muito mais comum encontrarmos homens que sonham em ter uma carreira no cinema do que no teatro. Benjamin explica esse sonho do homem moderno de duas maneiras: a primeira justifica-se pelo caráter realizável desse sonho. Como visto anteriormente, o cinema necessita de muito mais atores que o teatro, o que facilitaria a admissão de novos sujeitos para a produção de filmes. A segunda diz respeito ao fato de que a reprodução da imagem realizada pelo cinema, em que tudo pode ser ampliado e difundido em larga escala, é muito mais atraente aos olhos do homem moderno do que as possibilidades oferecidas pela arte teatral. As estrelas de Hollywood, por exemplo, apresentam-se de maneira tão sedutora na tela de cinema que fazem “empalidecer a glória do grande artista teatral”<sup>51</sup>.

O cinema não somente introduziu a projeção de ícones sedutores na vida dos homens, como também criou figuras do sonho coletivo, como o Camundongo Mickey, personagem que dá título ao trecho em que Benjamin fala sobre o potencial imunizador, ou anestético, da arte cinematográfica. Tal potencial, extremamente explorado pelos meios de comunicação de massa, se vale da experiência de choque pela qual as imagens em sequência submetem o olho humano. A câmera, de acordo com Benjamin, com seus inúmeros recursos impensáveis para o olhar, nos abre para a experiência do inconsciente ótico. Este nos permite ver o que com a percepção normal

---

<sup>51</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 183.

não veríamos, fazendo com que nosso olhar se aproxime daquele que possui o psicótico ou o sonhador.

Se antes do cinema os indivíduos eram capazes de afirmar que o mundo dos sonhos é privado e individual, após o surgimento da sétima arte esse mundo pôde ser experimentado coletivamente através dos filmes que “produzem uma explosão terapêutica do consciente”<sup>52</sup>. Projetados na tela de cinema, os personagens do sonho coletivo são a fonte através da qual a multidão se anestesia dos choques provocados pela experiência cotidiana do mundo tecnicista. Figuras como o camundongo Mickey, cuja “existência cheia de milagres [...] não somente superam os milagres técnicos como zombam deles”<sup>53</sup>, dão luz ao sonho do homem contemporâneo de encontrar um ponto de fuga diante de suas exaustivas vidas cotidianas.

Expostos ao constante choque de imagens, que não penetram fundo o suficiente para que se possa retê-las em níveis mais profundos, os espectadores são privados de uma percepção crítica acerca daquilo que está sendo exibido. Isso faz do cinema, como observou Benjamin, uma poderosa máquina de manipulação e alienação. Enquanto ele mantiver o público anestesiado, quaisquer mensagens poderão ser transmitidas através da tela. No entanto, são esses mesmos choques proporcionados pela tela que farão com que esta seja adequada à apreensão do homem moderno, uma vez que o olhar deste tende a ser fragmentário e descontínuo.

---

<sup>52</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 190.

<sup>53</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 118

A capacidade que o cinema possui de apreender a realidade em suas imagens é tamanha que o autor pôde comparar o trabalho do cinegrafista com o do cirurgião médico. Tal comparação é feita no trecho intitulado *Pintor e Cinegrafista*, no qual Benjamin afirma:

No estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica.<sup>54</sup>

O cinegrafista, ao registrar aquilo que se poderia chamar de uma “realidade pura”, entra na intimidade dos objetos, operando de maneira semelhante a do cirurgião que intervém nos órgãos do paciente. Para ilustrar a comparação entre o trabalho daquele que opera a câmera de cinema e o pintor, o autor se vale de uma construção auxiliar, baseada nas figuras do cirurgião, como já demonstrado, e na do mágico (semelhante ao “curandeiro”). Este, com sua sabedoria secular fundada na prática, mantém uma distância de seu paciente, sustentada pela autoridade que lhe é conferida enquanto sábio. O mágico, diferentemente do cirurgião, estabelece com seus pacientes uma relação “homem a homem”, como definiu Benjamin.

Algo semelhante ocorre no caso do pintor, que opera a uma distância natural dos objetos no mundo, produzindo com seu trabalho

---

<sup>54</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 186.

uma imagem total. Neste ponto, a pintura difere radicalmente do cinema, já que este, como demonstrado anteriormente, produz imagens compostas por fragmentos, que devem ser unidos posteriormente no processo de montagem do filme. O autor nos mostra, assim, como qualquer comparação em termos de reprodução que se possa fazer entre a arte cinematográfica e a arte pictórica acabará por favorecer a primeira, uma vez que ela é capaz de suprir os anseios do homem moderno em obter uma imagem precisa da realidade.

Se considerados os aspectos técnicos que fazem do cinema a arte mais adequada ao nosso tempo, a comparação entre ele e a arte teatral mostra-se também desfavorável a esta última. A natureza ilusionística do teatro, que neste aspecto se assemelha ao trabalho do mágico, é sustentada pela distância que ator e público mantém entre si. Diversa é a ilusão gerada pelo cinema, em que o procedimento de montagem faz com que o cinegrafista penetre a realidade como o cirurgião penetra as vísceras de seu paciente. Nas palavras de Benjamin:

Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmeras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena [...] Mais que qualquer outra, essa observação torna superficial e irrelevante toda a comparação entre uma cena no estúdio e uma cena no palco. Pois o teatro conhece esse ponto de observação que permite preservar o caráter ilusionístico da cena. Esse ponto não existe no estúdio. A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 186.

Tendo em vista que a magia da arte cinematográfica é fundada eminentemente na técnica, como tentamos demonstrar anteriormente a partir das reflexões contidas no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, e o fato de que a arte teatral se baseia no princípio da originalidade da atuação e em seu caráter não reprodutível, analisaremos adiante em quais pontos as linguagens se diferem e repercutem umas sobre as outras, além de pensar as implicações de uma estética tecnicista na literatura. Partiremos, assim, das considerações de Beatriz Sarlo em *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, mais precisamente do capítulo em que trata do primitivismo técnico a partir da vida e da obra de Horacio Quiroga. A seguir, analisaremos algumas das crônicas publicadas pelo escritor uruguaio que, antes mesmo deste ensaio de Benjamin, escreveu suas impressões sobre o cinema em pequenos textos que parecem antecipar uma visão particular à linguagem cinemática e que, entre outras coisas, demonstram um conhecimento muito sensível das passagens entre as formas teatral e cinematográfica, tema que também era muito caro a Manuel Puig.

### **3.2. *Espectros que hablan*: a imaginação técnica no cinema e na literatura**

A experiência da modernidade marcou de modo decisivo as formas de imaginar de Horacio Quiroga, escritor rio-platense que nas primeiras décadas do século XX transitou entre a selva e a capital argentina, vivências estas que o colocariam em contato com os ofícios manuais da vida rural e os saberes científicos de sua época. Seus interesses, que variavam entre o artesanato e a produção de manufatura e

as novas tecnologias possibilitadas pela técnica, revelam traços que iriam se manifestar nas bases temáticas e na maneira com que se articulam os elementos narrativos de seus textos ficcionais.

Dois anos após sua morte, em 1939, os amigos José M. Delgado e Alberto J. Brignole publicaram um pioneiro registro biográfico intitulado *Vida y obra de Horacio Quiroga*, cujos relatos oferecem ao leitor uma visão das paixões técnicas do biografado. Estes dados de vida servem como matéria-prima para Beatriz Sarlo em seu artigo intitulado *Horacio Quiroga y la hipotesis técnico-científica*, no qual a autora analisa parte da produção literária do escritor através de seu interesse pessoal pelo desenvolvimento das tecnologias de sua época. Sem ignorar o contexto histórico e social em que Quiroga se inseria, Sarlo resgata sua curiosidade pela técnica e os diversos trabalhos experimentais e artesanais que ele executou ao longo dos anos de sua vida.

Ao transformar parte de suas residências em laboratórios e oficinas, o escritor rio-platense pôde cultivar diversas das suas paixões tecnológicas: a mecânica dos meios de transporte que representavam a busca pela velocidade (bicicletas, automóveis, motocicletas); a construção de máquinas que buscavam suprir suas necessidades particulares de modo rudimentar e nem sempre com sucesso; o estudo da alquimia, através da qual buscava modificar materiais e desafiar seus conhecimentos científicos e criatividade. Além disso, Brignole, com quem Quiroga compartilhou um apartamento em Buenos Aires em 1905, descreveu o interesse que o escritor desenvolveria neste período pela fotografia. Ele relata que, em meio aos materiais químicos, peças de engenhocas e manuais de mecânica acumulados na residência, o

ambiente acabou por ganhar efeitos quase cenográficos, representativos do interesse do escritor pelas atividades manuais e pela aquisição de saberes técnico-científicos:

a las revistas de ciclismo y las efigies de sus campeones, a la biblioteca y el arsenal químicos, se vinieron a agregar galerías fotográficas, baterías de cubetas aporcelanadas, líquidos fijadores y reveladores, kodacs y, en un rincón, una cámara oscura.<sup>56</sup>

É também conhecida a participação de Quiroga como fotógrafo na exposição coordenada por Leopoldo Lugones às ruínas de San Ignacio. Tal interesse do escritor pela fotografia daria origem ainda a sua posterior paixão pelo cinema, arte que chegou a América em 1896, um ano após a primeira exibição pública de filmes realizada em Paris. Com a estreia do *Cinématographe Lumière* em julho daquele ano, Buenos Aires se tornaria uma das primeiras cidades latino-americanas a se encantarem com a magia das imagens em movimento. Não seria necessário muito tempo para que a nova arte se disseminasse por boa parte do país, tornando-se extremamente popular entre pessoas de todas as idades e classes sociais. Quiroga, que nas primeiras décadas do século XX viveu na capital argentina, não se mostrou diferente da maioria dos homens de seu tempo, tornando-se um entusiasta e admirador da sétima arte que então dava seus primeiros passos.

De acordo com Sarlo, a arte cinematográfica interpelaria Quiroga de duas maneiras: a que diz respeito às operações de montagem

---

<sup>56</sup> Às revistas de ciclismo e às imagens de seus campeões, à biblioteca e ao arsenal químico, acrescentaram-se galerias fotográficas, baterias de bandejas aporcelanadas, líquidos fixadores e reveladores, *kodacs* e, em um canto, uma câmera escura. BRIGNOLE, Alberto J. Apud SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva visión, 1992. Tradução nossa.



e trucagem trazidas pela técnica e a que diz respeito ao registro literário da imaginação. Isto se exemplifica em contos como ‘*Miss Dorothy Philips, mi esposa*’, ‘*El vampiro*’, ‘*El esposo*’ e ‘*El espectro*’. Neste último, dois atores e uma atriz de *Hollywood* vivem um triângulo amoroso em que o amor proibido é consumado para além da vida, graças à reprodução interminável de suas imagens fantasmagoricamente projetadas na tela e para fora dela. Em *El espectro*, assim como em *Miss Dorothy Philips, mi esposa*, o cinema constitui não somente o tema central (os espectros dos atores frequentam diariamente as salas de exibição), como também fornece as bases da hipótese técnica que sustenta as narrativas.

Primeiramente, no plano temático, Sarlo argumenta que o cinema viria a alterar o imaginário sentimental e erótico da literatura consumida pelo público médio e popular, na medida em que retomaria o ciclo de apaixonamento e êxtase de amor e morte, remetendo aos ideais do romantismo tardio e do decadentismo. Em segundo lugar, a hipótese cinematográfica, com suas possibilidades de montagem, trucagem e reprodução, ofereceria novas possibilidades à literatura fantástica:

si es posible capturar para siempre un momento y convocarlo cuando se lo desee; si es posible que la imagen bidimensional e inmóvil de la fotografía se convierta en una imagen todavía plana pero temporalizada por el movimiento; si es posible que un puro presente de la imagen sea, en realidad, la captación de un pasado que puede actualizarse indefinidamente, por lo menos en términos teóricos no hay que descartar un desarrollo técnico que permita el pasaje entre la bidimensionalidad de la imagen y la tridimensionalidad del mundo, entre el presente congelado de la imagen y un movimiento que lo

libere de la repetición y lo devuelva al fluir temporal.

Neste sentido, é possível conceber como o imaginário técnico forneceu a Quiroga as bases para a elaboração de uma literatura fantástica de temática cinematográfica, como nos já mencionados contos *El espectro* e *Miss Dorothy Philips, mi esposa*. Neste último, de modo similar a *El espectro*, dois personagens já mortos – Enid, uma estrela de Hollywood, e seu namorado Guillermo Grant – visitam todas as noites salas de cinema para assistir às últimas estreias cinematográficas. O conflito romântico se estabelece quando, em uma das sessões do filme sugestivamente intitulado *Mais além do que se vê*, os personagens se deparam com a imagem projetada do ator também morto Duncan Wyoming, ex-marido de Enid e melhor amigo de Guillermo. Consumidos pela culpa de um amor proibido, o casal começa a temer a possibilidade de que a imagem projetada de Duncan se descole da tela para vingar a traição dos amantes.

Por quê continuávamos indo ao Metrópole? Que desvio de nossas consciências nos levava noite após noite a empapar de sangue nosso amor imaculado? Que presságio nos arrastava como sonâmbulos ante a uma acusação alucinante que não se dirigia a nós, posto que os olhos de Wyoming estavam voltados ao outro lado? Para onde olhavam? Não sei, para uma poltrona qualquer a nossa esquerda. Porém uma noite notei, senti na raiz de meus cabelos, que os olhos estavam se voltando para nós!<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> QUIROGA, Horacio. *Miss Dorothy Philips, mi esposa*. In: Todos los cuentos. Edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Colección Archivos, ALLCA XX. 1996. Tradução nossa.

A hipótese de que a imagem de um corpo humano projetado na tela possa deixar a superfície e perambular entre os vivos – e nisto Quiroga antecipa *A invenção de Morel*, de Bioy Casares e o filme *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen – é sustentada pela ideia da extrapolação da própria técnica, como se fosse possível que o cinema pudesse realizar no plano ficcional a fantasia erótica de seus espectadores, trazendo à vida aquilo que só teria lugar na cena filmada. Assim, Quiroga opera um cruzamento entre o sentimentalismo e o erotismo da imagem da estrela de cinema (prometendo um amor “mais além da vida”), e a técnica que possibilita a reprodução infinita dos atores e personagens. Tal cruzamento se insere num contexto em que a arte cinematográfica, ainda em seus começos, se destacava por ser considerada capaz representar a sensibilidade estética do público médio e popular ao mesmo tempo em que despertava o interesse dos reduzidos grupos de intelectuais que ali viram o surgimento de um meio de produção que traria novas possibilidades à arte.

### **3.3. A visão de Quiroga sobre o cinema**

O interesse do escritor rio-platense pela arte cinematográfica, principalmente a partir do ano de 1919 e ao longo dos anos vinte, se manifestou também em uma série de crônicas publicadas em jornais e revistas da época. Reunidos em edição publicada pela Editorial Losada sob o título de *Literatura y Cine*, os sessenta e oito textos que constam no volume foram originalmente publicados nas revistas argentinas *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Atlántida* e no diário *La Nación*. Os temas abordados por Quiroga nesses escritos sobre o cinema variam entre a crítica de atores e diretores da época (como Jorge Walsh e D. W.

Griffith, por exemplo), a admiração pelas belas atrizes do cinema mudo e reflexões críticas a respeito de filmes argentinos, americanos e europeus.

Boa parte dessas crônicas trata dos filmes *hollywoodianos* populares na década de vinte, cuja qualidade era vista por Quiroga de maneira ambivalente. Por um lado, o escritor notou que algumas produções norte-americanas, embora comerciais, possuíam grande valor artístico, uma vez que exploravam os recursos de que a arte cinematográfica dispõe; por outro lado, Quiroga rechaçava grande parte desses filmes, considerando-os como obras de qualidade questionável: “de las setecientas cintas estrenadas por año, solo em Estados Unidos, siete apenas exhiben una obra de arte puro”<sup>58</sup>. O escritor rio-platense viu nas superproduções norte-americanas o sintoma de uma crise na arte cinematográfica, que mal havia se desenvolvido plenamente e já encontrava os meios de sua banalização e pobreza artística.

Em suas crônicas sobre a arte cinematográfica, Quiroga reconheceu, antes mesmo que muitos de seus contemporâneos intelectuais, que o cinema apresenta recursos únicos, possibilitando formas de representação inéditas. Conforme observado por Beatriz Sarlo e também por Carlos Dámaso Martínez, boa parte do que constitui a visão de Quiroga a respeito da arte cinematográfica relaciona-se a sua experiência como escritor. Martínez afirma, muito apropriadamente, que as convicções estéticas de Quiroga baseadas na literatura foram fundamentais para que o escritor estabelecesse parâmetros para

---

<sup>58</sup> dos setecentos filmes estreados por ano, somente nos Estados Unidos, sete apenas exibem uma obra de arte pura. QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 168. Tradução nossa.

interpretar o cinema<sup>59</sup>. No entanto, o rigor literário não impediu que o escritor pudesse compreender as especificidades da arte cinematográfica; pelo contrário, embora muitas vezes suas opiniões fossem demasiado ingênuas e até equivocadas para o olhar atual, Quiroga foi capaz de compreender as mudanças que esta nova forma artística trazia consigo. Martínez observa:

Lo que quizá Quiroga entiende, pero no llega a decir con claridad, es que el cine como nueva representación narrativa significa un cambio fundamental en el manejo tempo-espacial, cuyo elemento determinante es la noción de montaje, palabra que está totalmente ausente en el vocabulario del escritor rioplatense.<sup>60</sup>

As convicções estéticas de Quiroga para o cinema baseavam-se, de modo geral, na valorização da representação sem exageros ou artifícios excessivos. A arte cinematográfica, com seus recursos técnicos perfectíveis, seria para ele a manifestação artística que melhor possibilitaria a expressão dos sentimentos. Esta virtude do cinema fez com que Quiroga admirasse a produção estadunidense, já que esta era a única que transmitia em seus filmes o que o escritor chamava de “poesia de la vida”. Para ele, somente os norte-americanos haviam percebido que os esforços do homem, enquanto trabalha ou empreende grandes feitos, serviam como material fecundo para a produção de bons filmes. Além disso, - e talvez esta seja uma das mais importantes observações

---

<sup>59</sup> MARTINEZ, Carlos Dámaso. Estudio preliminar. In: *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 16

<sup>60</sup> O que talvez Quiroga entenda, porém não chega a dizer com clareza, é que o cinema como nova representação narrativa significa uma mudança fundamental no manejo temporal-espacial, cujo elemento determinante é a noção de montagem, palavra que está totalmente ausente no vocabulário do escritor rioplatense. MARTINEZ, Carlos Dámaso. Estudio preliminar. In: *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 20. Tradução nossa.

feitas por Quiroga - foram eles também os primeiros a desvincular a linguagem teatral do cinema.

Como buscamos demonstrar anteriormente, a capacidade que o cinema possui de retratar com precisão e minúcia os gestos de seus atores não pode ser observada da mesma maneira na arte teatral. Por conta de suas particularidades, como a limitação cenográfica, a atuação imediata e os gestos geralmente exacerbados dos atores, a arte dramática não possui um caráter técnico-perfectível similar ao do cinema, que segundo Quiroga poderia representar a vida de maneira mais adequada ao olhar do homem moderno.

### **3.3.1 A linguagem teatral no cinema**

Nas crônicas intituladas *Teatro y Cine*, publicadas originalmente em 1927 na revista *El Hogar*, Quiroga esboçou uma análise de ambas as manifestações artísticas que dão título aos textos, prosseguindo com o tema que lhe serviria de matéria para muitas outras de suas crônicas sobre o cinema: as passagens entre a linguagem teatral e a cinematográfica, reivindicando sobretudo a emancipação do cinema enquanto forma artística independente das convenções teatrais. O teatro, antiga arte do espetáculo em que os indivíduos interpretam diretamente para o público, foi definida por Quiroga em uma de suas crônicas de 1927:

El teatro es la simulación de la vida – real o irreal – que se lleva a cabo entre lienzos movibles de papel, y que se realiza por medio de personas y aun de animales. Está constreñido, por su carácter mismo de ficción, a fingirlo todo: desde los personajes, que casi nunca son del aspecto,

estatura y edad exigidos, al ambiente en que se mueven, que no es ni por asomo tal ambiente, sino otro de papel pintado. Pero la ficción, aun dentro de los mínimos que se pida de ella, tiene también un límite; y este límite, muy lejano para los seres primitivos o incultos, toca casi los ojos del individuo que ya es un hombre para comprender, y no es más que un niño para dejarse engañar.<sup>61</sup>

Um dos aspectos mais criticados por Quiroga em relação à arte teatral é, conforme buscamos demonstrar anteriormente, a falta de apelo que este meio de produção teria ao olhar do homem moderno. Segundo o escritor, a época de ouro da arte dramática teria ocorrido em um tempo anterior ao advento das técnicas de reprodução, em que os homens observavam com espanto os monstros representados na cena, pois neles viam uma veracidade impensável para o espectador moderno.

Para o escritor, o atual espectador de sensibilidade artística acostumada aos choques da vida moderna necessitaria de recursos técnicos que evocariam sua imaginação. Os homens modernos, de “pesada disgestión artística”<sup>62</sup>, seriam incapazes de apreciar a grandeza de um herói literário sem que ele seja representado por um ator, por exemplo. Em última análise, o escritor rio-platense parecia considerar que para os espectadores mais imaginativos não haveria necessidade da

---

<sup>61</sup> O teatro é a simulação da vida – real ou irreal – que é levada a cabo entre lenços de papel, e que se realiza por meio de pessoas e até de animais. Está obrigado, por seu caráter mesmo de ficção, a fingir tudo: desde os personagens, que quase nunca são do aspecto, estatura e idade exigidos, ao ambiente em que se movem, que não é nem de perto tal ambiente, senão outro de papel pintado. Porém a ficção, ainda que dentro do mínimo que se peça dela, tem também um limite; e este limite, muito distante para os seres primitivos ou incultos, toca quase os olhos do indivíduo que já é um homem para compreender, e não é mais que um menino para deixar-se enganar. QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 164. Tradução nossa.

<sup>62</sup> Idem. p. 165

representação cênica, uma vez que eles conseguiriam obter a fruição de um bom texto dramático apenas através da leitura, da mesma forma que seriam capazes de apreciar um poema sem que alguém o recite. “Como realización de caracteres por médio del diálogo”, diz Quiroga “el drama posee una fuerza superior a la de cualquier otro género literário. Pero su finalidad queda cumplida en la página impresa. Allí nace y esplende su poder evocador. El resto: pantomima y simulación infantil de la realidad”<sup>63</sup>. Embora o pensamento do escritor a respeito da arte teatral concorde com o aforismo que diz “toda pieza de teatro que no resiste a la lectura, es mala como obra de arte”<sup>64</sup>, Quiroga acaba por reconhecer a capacidade que o teatro ainda possui de oferecer um espetáculo para os sentidos.

Esse espetáculo proporcionado pela arte teatral é executado, segundo ele, através do embelezamento da realidade e da falsificação dos gestos e expressões dos atores, artifícios estes que conferem um efeito ilusionístico à cena. Quiroga percebeu que este tipo de atuação, que se vale de recursos amplificadores das emoções, se mostra muito mais adequado ao palco do que à tela, uma vez que no primeiro o espectador é posicionado a uma distância natural do ator. O mesmo, entretanto, não ocorre no cinema, já que a câmara é capaz de se aproximar dos indivíduos e captar os mínimos detalhes contidos em cada piscar de olhos ou aceno dos atores.

Esta importante diferença entre a atuação nas duas artes foi evidenciada em diversos filmes produzidos na década de vinte, que em sua maioria ainda transpunham muito daquilo que era típico da atuação teatral à

---

<sup>63</sup> Idem. p. 165

<sup>64</sup> Idem. p. 165



prática cinematográfica. Não à toa o escritor rio-platense condenou o cinema dos europeus, sobretudo dos italianos e dos franceses, por não terem ainda libertado suas produções das reminiscências teatrais. “En Francia e Italia”, afirma Quiroga, “países dedicados también desde temprana hora a la pantalla, se continuaba haciendo teatro com absoluta ignorancia, rayana en cegueira, de la diversidad entre uno y otro espectáculo”<sup>65</sup>. A polêmica em relação à permanência das convenções teatrais na arte cinematográfica foi também assinalada por Benjamin, que quase duas décadas mais tarde defenderia que atores de teatro não deveriam atuar da mesma maneira no cinema, uma vez que neste “é menos importante que o intérprete represente um personagem diante do público do que ele represente a si mesmo diante da câmara”<sup>66</sup>.

Na crônica intitulada *Para ser artista de cine*, publicada na revista Atlántida em 1922, Quiroga cria uma espécie de pequeno manual para aspirantes a ator de cinema:

Aunque la técnica del sentimiento es más o menos la misma para el teatro que para el cine, y aun creyendo que haya excelentes tratados sobre la pasión teatral, no resistimos el placer de transcribir algunos párrafos en que se ponen al alcance de todos los procedimientos de expresión sentimental.

LA EXPRESIÓN DEL DOLOR. ‘El dolor indefinido se expresa fijando los ojos en el infinito, mientras la espalda se dobla y los brazos caen con abandono. El dolor suplicante se expresa dejando caer los brazos lánguidamente y volviendo las palmas de la mano al espectador,

---

<sup>65</sup> QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 177.

<sup>66</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 182

hasta llegar unir las a la altura del pecho... El dolor exasperado, aplicando el puño a la sien, mientras se sujeta la mano izquierda al corazón y el rostro mira a lo alto, con la mayor consternación y amargura.... Para expresar la melancolía hay que comenzar por dar al cuerpo, en la posición en que se coloque, un elegante abandono, expresando una resignación de buen tono y sonriendo tristemente a un ensueño lejano e invisible...’

EXPRESIÓN DEL ESTUPOR. ‘Se representa retrocediendo violentamente el tronco, atónito el semblante y la mirada estupefacta, y uniendo las dos manos a la altura del vientre, aunque sin llegar a tocar este...’

EXPRESIÓN DE LA VOLUPTUOSIDAD. ‘En este caso hay que cuidar mucho de no llegar a un realismo que traspase los límites de la decencia... En las mujeres la voluptuosidad tiene su más artística expresión inclinando el tronco hacia atrás, inclinando un poco más la cabeza en igual sentido, entornando los ojos dulcemente, y dejando los labios entreabiertos, también ligeramente...’

[...] Estas son, pues, las enseñanzas del libro que nos ocupa. Pudiera ser muy bien que surtieran efecto en algún remoto pueblo de la cordillera, donde un par de agrestes jóvenes – varón y mujer –, habiendo vagamente oído hablar del cine, quisieran iniciarse en la carrera. Pero acaso les conviniera más comprar una vieja cinta europea, donde admirarían la expresión de esos labios entreabiertos, esos pechos convulsos y demás tonterías que, a despecho de su profesión de fe norteamericana en cuestión de cine, continúan exaltando el autor.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Ainda que a técnica do sentimento seja mais ou menos a mesma para o teatro e para o cinema, e ainda crendo que haja excelentes tratados sobre a paixão

### 3.3.2 A linguagem cinematográfica

Cuando surgió el cine, no se vio en él más que una simple modificación o sucedáneo de la escena teatral. Y se tuvo la certeza de que jamás se apartaría de las normas artísticas creadas y estilizadas por el teatro. Las primeras proyecciones fueron, en efecto, un simple remedo de las representaciones teatrales.<sup>68</sup>

---

teatral, não resistimos ao prazer de transcrever alguns parágrafos em que colocam ao alcance de todos os procedimentos de expressão sentimental.

A EXPRESSÃO DE DOR. ‘A dor indefinida se expressa fixando os olhos no infinito, enquanto as costas se dobram e os braços caem com abandono. A dor suplicante se expressa deixando cair os braços languidamente e virando as palmas da mão ao espectador, colocando o punho na têmpora, enquanto segura a mão esquerda no coração e o rosto olha para cima, com a maior consternação e amargura... Para expressar a melancolia tem que começar a dar ao corpo, na posição em que se coloque, um elegante abandono, expressando uma resignação de bom tom e sorrindo tristemente a um sonho distante e invisível...’

A EXPRESSÃO DE ESTUPOR. ‘Se representa retrocedendo violentamente o tronco, com o semblante atônito e o olhar estupefato, unindo as duas mãos a altura do ventre, mas sem chegar a tocar neste...’

A EXPRESSÃO DE VOLUPTUOSIDADE. ‘Neste caso deve-se cuidar muito para não chegar a um realismo que ultrapasse os limites da decência... Nas mulheres, a voluptuosidade tem sua mais artística expressão inclinando o tronco para trás, inclinando um pouco mais a cabeça no mesmo sentido, virando os olhos docemente, e deixando os lábios entreabertos, também ligeiramente...’

[...] Estes são, pois, os ensinamentos do livro que nos ocupa. Pode ser que surtiram efeito em algum povo remoto da cordilheira, onde um par de jovens campesinos – homem e mulher –, tendo ouvido vagamente falar do cinema, quiseram se iniciar na carreira. Porém lhes convinha mais comprar um velho filme europeu, onde admirariam a expressão desses lábios entreabertos, esses peitos convulsos e demais tolices que, a despeito de sua profissão de fé norte-americana em matéria de cinema, continuam exaltando o autor. QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos: Losada, 2007. p. 252. Tradução nossa.

<sup>68</sup> Quando surgiu o cinema, não se viu nele mais que uma simples modificação ou sequência da cena teatral. E se teve certeza de que jamais se separaria das normas artísticas criadas e estilizadas pelo teatro. As primeiras projeções foram, com efeito, um simples arremedo das representações teatrais. QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 163. Tradução nossa.

É com esta afirmação que Quiroga esboça sua crítica em relação ao cinema mudo produzido a partir da primeira década do século XX até o início dos anos trinta. Uma das grandes objeções do escritor à permanência das convenções teatrais no cinema mudo diz respeito à atuação tipicamente dramática dos primeiros filmes. Naquela época, era comum que os intérpretes cinematográficos - muitos dos quais já haviam feito carreira no teatro - recorressem aos gestos e à mímica para expressar as emoções e os sentimentos de seus personagens. Tal modo de representar mostrava-se como mera sequência daquilo que era feito no teatro com a pantomima - representação dramática em que não há palavra, apenas gestos -, na qual os atores realizam grandes esforços para adequarem seu jogo fisionômico àquilo que devem transmitir. Perfeitamente adequada ao palco, em que o público está diante do ator em sua presença física, a pantomima quando executada no cinema gerava um efeito demasiado artificial, causando o estranhamento nos espectadores, como o escritor viria a observar.

Esse tipo de atuação durou até finais da década de vinte, período em que foram publicadas as últimas crônicas em que Quiroga critica as reminiscências teatrais no cinema. O escritor separava radicalmente a mímica teatral da atuação do intérprete cinematográfico, afirmando que “la pantomima es una caricatura de la expresión, y el cine pretende, por el contrario, ser la expresión misma”<sup>69</sup>. Nesse aspecto, a visão de Quiroga coincide com a de Benjamin, que considerava o cinema como antítese da pantomima<sup>70</sup>, uma vez que para ele o bom

---

<sup>69</sup> QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 171

<sup>70</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense. p. 182

intérprete cinematográfico não deve incorporar um personagem no sentido teatral, e sim representar a si mesmo diante do aparelho.

Embora o jogo fisionômico dos atores fosse o principal meio pelo qual os sentimentos eram transmitidos nos filmes mudos, logo que surgiram os intertítulos - breves legendas explicativas inseridas nas cenas -, a palavra passou a auxiliar a compreensão e o desenvolvimento dos filmes. Para o escritor rio-platense, os intertítulos seriam, num primeiro momento, um excelente recurso que permitiu que os intérpretes executassem a atuação com maior sutileza, uma vez que não mais necessitavam da mímica para dizer “que aquí, allí, arriba, abajo, dentro de nuestro corazón, passa algo”<sup>71</sup>. No entanto, a inclusão dessas legendas, que posteriormente seriam utilizadas em boa parte dos filmes mudos, faria com que o cinema retrocedesse enquanto arte, uma vez que o uso excessivo da palavra o tornaria um veículo de meras histórias literárias, em que o poder evocador das imagens deixaria de assumir o primeiro plano, como Quiroga viria a observar.

Em *La dirección en el cine*, de 1928, o escritor narra a trajetória do diretor norte-americano D. W. Griffith até se tornar um cineasta de sucesso. Quiroga previu que de todos os filmes produzidos pelo diretor, *O nascimento de uma nação* (1915) seria aquele que iria marcar a história do cinema, uma vez que foi pioneiro em explorar a linguagem própria da arte cinematográfica. Para o escritor, Griffith teria sido o primeiro diretor a perceber que os melhores efeitos podem ser obtidos através das expressões do rosto dos atores. Certo de ter compreendido os

---

<sup>71</sup> Aquí, ali, em cima, em baixo, dentro de nosso coração, algo acontece. QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 163. Tradução nossa.

meios pelos quais os intérpretes de cinema deviam se expressar, Quiroga escreveu uma lista de exigências para a boa atuação:

Que la expresión debía jugar en la transmisión de los sentimientos el papel que la palabra jugaba en la escena.

Que los sentimientos surgidos nítidamente de una rica alma, hallan en la expresión del rostro su más eficaz y fiel trasunto.

Que en toda situación de honda dramaticidad, las palabras están de más. Y que lo que esta retrae, lo expande el semblante.<sup>72</sup>

Griffith havia aplicado em seus filmes o que Quiroga via como o mais fino recurso que arte cinematográfica possui: a capacidade de ampliar e reproduzir os sentimentos dos intérpretes, permitindo que as tênues expressões dos atores em silêncio falassem muito mais do que os largos gestos do teatro. O diretor norte-americano explorou este recurso de tal modo que Quiroga viria a considerar seus filmes como peças de um *teatro íntimo*, uma vez que as cenas griffithianas não necessitavam de mais que o enquadramento dos rostos dos atores em *close-ups* para expressar os sentimentos de seus personagens. Nas palavras do escritor:

Griffith sentió las grandes fuerzas del cine en estas gradaciones de la expresión, solo apreciables en los rostros muy ampliados. Las escenas de conjunto, por dramáticas que sean, no son patrimonio exclusivo del cine. El teatro las reclama en primer término, puesto que son su esencia misma. El cine, en lo que tiene de

---

<sup>72</sup> Que a expressão devia atuar na transmissão dos sentimentos o papel que a palavra tinha na cena.

Que os sentimento surgidos nitidamente de uma rica alma, encontram na expressão do rosto sua mais eficaz e fiel reprodução.

Que em toda situação de profunda dramaticidade, as palavras estão em excesso. E o que esta retrai, o semblante expande. QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 183. Tradução nossa.

psicología artística, es solo expresión. Gibson, en sus estudios fisiológicos, podría ser, jugando um poco com las palabras, um pintor cinematográfico.<sup>73</sup>

Não somente Quiroga aproximou a pintura do cinema, artes opostas em seus meios de produção. Quase quinze anos mais tarde, Benjamin comparou o trabalho do pintor ao do cinegrafista, separando radicalmente a arte pictórica da arte cinematográfica. Na primeira, o artista, assim como o mágico curandeiro, se localiza a uma distância natural do objeto representado; na segunda, o operador de câmera penetra na intimidade dos seres e objetos de maneira semelhante àquela executada por um cirurgião em seu paciente. Ao analisar os filmes de Griffith, Quiroga aproxima os dois tipos descritos por Benjamin através do trabalho do ator Gibson Gowland, que havia atuado nos filmes *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916). Tal aproximação mostra-se adequada se tomarmos como verdadeira a afirmação feita pelo escritor de que Gibson teria se dedicado ao estudo minucioso das expressões e as executou de maneira tão natural que sua representação não parece forçar os limites da tela.

Para Quiroga, Gibson Gowland se enquadraria no grupo dos bons intérpretes de cinema que são capazes de atuar como se a câmera e o público não pudessem vê-los: “vivien, hasta donde es posible en una

---

<sup>73</sup> Griffith sentiu as grandes forças do cinema nestas gradações de expressão, somente apreciáveis nos rostos muito ampliados. As cenas em grupo, por mais dramáticas que sejam, não são patrimônio exclusivo do cinema. O teatro as reclama em primeiro lugar, posto que são sua essência mesma. O cinema, no que possui de psicologia artística, é somente expressão. Gibson, em seus estudos fisionômicos, poderia ser, brincando um pouco com as palavras, um pintor cinematográfico. QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 209. Tradução nossa.

ficción, la vida misma”<sup>74</sup>. Neste aspecto, Benjamin provavelmente estaria de acordo com escritor uruguaio, uma vez que para ele, como vimos, o cinema atingiria seu estágio máximo quando os atores fossem reduzidos a acessórios cênicos e atuassem o mínimo possível, representando a si próprios. Tanto Benjamin quanto Quiroga compreenderam o que hoje nos parece evidente: que a atuação de cinema só é bem-sucedida quando se obtém uma expressão fisionômica convincente, sem exageros ou artifícios. Essa mesma naturalidade vale também para o cenário que, diferentemente do teatro, pode se valer de diversos ambientes, inclusive externos ao estúdio de filmagem.

Em suas considerações a respeito do cinema, tanto Benjamin quanto Quiroga pareciam perceber que o verdadeiro tesouro da nova arte residia na capacidade que esta tinha de representar os fatos de maneira adequada à visão do homem moderno. Se o primeiro falava em um caráter perfectível da arte cinematográfica, e o segundo valorizava sua capacidade de retratar a “poesia da vida”, ambos pareciam concordar com aquilo que hoje podemos observar com clareza: a reprodução técnica de imagens e, por conseguinte, o cinema, seriam a forma de produção por excelência da modernidade, que determinariam e mediarão decisivamente a experiência de massa no século XX.

---

<sup>74</sup> Vivem, até onde é possível em uma ficção, a vida mesma. QUIROGA, Horacio. *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 209. Tradução nossa.



#### 4. ESTÉTICAS DE SUPERFÍCIE

Walter Benjamin, na última seção de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, constatou que “a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas”<sup>75</sup>. Interessado no desenvolvimento das técnicas de produção do qual foi testemunha, Benjamin dedicou suas atenções às propriedades particulares ao cinema, cujos inigualáveis recursos técnicos de reprodução e registro permitiram às massas uma nova experiência com relação à sua própria imagem. Consoante com as produções cinematográficas de sua época, Benjamin esteve atento à significação propagandística que a representação das multidões ampliadas na superfície da tela foi capaz de exercer nos espectadores daquele tempo. O período em que o ensaio em questão foi produzido é, neste sentido, significativo: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* data de 1936, apenas um ano após a estreia de *Triunfo da Vontade* (1935), documentário de propaganda política dirigido pela cineasta alemã Leni Riefenstahl que retrata o 6º Congresso do Partido Nazista, realizado no ano anterior ao seu lançamento<sup>76</sup>.

Em *Triunfo da Vontade*, uma multidão composta por mais de 30 mil homens organizados em fileiras e adornados com estandartes preenche o estádio de Nuremberg e a tela de cinema, reprodução cuja finalidade não foi outra senão direcionar o apoio das massas ao fascismo, conduzindo a sociedade para o processo de militarização e à

---

<sup>75</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 194

<sup>76</sup> Susan Buck-Morss, no ensaio *Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” reconsiderado*, mencionará o filme *Triunfo da Vontade*, considerando-o como de conhecimento Benjamin no momento de produção do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

guerra. Não à toa, neste mesmo ensaio, Benjamin irá afirmar que “nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê seu próprio rosto”<sup>77</sup>.

Alguns anos mais tarde, em 1947, Siegfried Kracauer publicou um estudo sobre a história do cinema alemão intitulado *From Caligari to Hitler*, cujo objetivo era revelar através da análise de certos filmes as mais profundas condições psicológicas da Alemanha anterior a Hitler, que determinariam o desenrolar dos eventos históricos seguintes. No apêndice desse livro, especificamente no subcapítulo *Conflict with reality*, Kracauer trata de *Triunfo da Vontade*, afirmando que o 6º Congresso do Partido Nazista, de 1934, teria sido promovido para que o filme pudesse ser feito (e não o contrário, como se poderia pensar). O autor segue, assim, o argumento elaborado por Benjamin, uma vez que defende que tanto o evento quanto o filme teriam a finalidade de direcionar as massas através do êxtase visual, distorcendo a percepção que o público teria da realidade e contribuindo para sua mobilização. Em sua análise sistemática, Kracauer sustenta que Riefenstahl teria lançado mão dos mais arrojados efeitos de movimento de câmera e edição, explorando-os ao máximo para a execução de *Triunfo da Vontade*:

The nervous life of the flames is played upon; the overwhelming effects of a multitude of advancing banners or standards are systematically explored. Movement produced by cinematic techniques sustains that of the objects. There is a constant panning, traveling, tilting up and down – so that

---

<sup>77</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 194

the spectators not only see passing a feverish world, but feel themselves uprooted in it. [...] The film also includes pictures of the mass ornaments into which this transported life was pressed at the Convention. Mass ornaments they appeared to Hitler and his staff, who must have appreciated them as configurations symbolizing the readiness of the masses to be shaped and used.<sup>78</sup>



Imagem 1 – *Triunfo da Vontade* (1935)

---

<sup>78</sup> A vida nervosa das chamadas; os efeitos impressionantes de uma multidão de bandeiras e estandartes são sistematicamente explorados. O movimento produzido pelas técnicas cinematográficas sustentam os dos objetos. Há constantes panoramas e *travellings*, de modo que os espectadores não somente veem passar um mundo febril, como se sentem dele arrancados [...] O filme inclui também imagens dos ornamentos de massa nos quais essa vida em êxtase foi comprimida na Convenção. Os ornamentos de massa eram vistos por Hitler e sua equipe, que os deve ter apreciado como configurações que simbolizavam a prontidão das massas para ser modeladas e usadas. In: KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*. Princeton University Press, 1966. p. 302. Tradução nossa.

#### 4.1. “O cinema não é eu vejo, mas eu voo”<sup>79</sup>

A produção de imagens como esta, evidentemente, só foi possível graças ao plano geral produzido pela câmera em voo, artifício técnico cujas origens merecem aqui especial atenção. O historiador Paul Virilio, no livro *Guerra e cinema: logística da percepção*, demonstrou como o desenvolvimento tecnológico dos conflitos militares e o aprimoramento da arte cinematográfica andaram não somente *pari passu*, como também foram complementares entre si. O autor registra que o crescimento do uso de sequências filmadas em plano aéreo deu-se na Primeira Guerra Mundial, em que câmeras instaladas em aviões atualizavam as imagens da batalha, contribuindo para o reconhecimento da paisagem e as alterações na artilharia inimiga. As informações levantadas por Paul Virilio confirmam-se com o relato do cineasta D. W. Griffith, que nesta altura já havia rodado *O nascimento de uma Nação* (1915), primeiro longa-metragem norte-americano que retrata a Guerra Civil Americana.

Virilio aponta que nos fins da Primeira Guerra Mundial, quando Griffith chegou ao front francês para rodar seu filme de propaganda para os aliados, viu-se incapaz de registrar adequadamente os acontecimentos da batalha, uma vez que encontrou um conflito estático, de paisagem desertificada e cujas imagens eram inapreensíveis a olho nu. Nesta altura, o registro das imagens de guerra exigia uma *mobilidade cinemática* ainda estranha ao realizador de *O nascimento de uma Nação*, mas que, de acordo com Virilio, já podia ser verificada no cinema italiano através do filme *Cabiria* (1914), dirigido por Giovanni Pastrone

---

<sup>79</sup> Paráfrase do vídeo-artista Nam June Paik citada por Paul Virilio em *Guerra e cinema*.

e cujo roteiro e legenda foram escritos pelo poeta Gabriele D'Annunzio, ele próprio piloto de caça. O cineasta e historiador de cinema Kevin Brownlow relata a possível reação de Griffith e compara *O nascimento de uma Nação* a *Cabiria*:

Ele devia estar exultante por ter realizado um filme como *O nascimento de uma Nação*, então saudado como a maior obra-prima do mundo, mas também imensamente deprimido ao assistir em seguida a um filme como *Cabiria*... Do ponto de vista dos meios materiais e da habilidade técnica, o filme de Griffith parecia pré-histórico quando comparado à produção italiana.<sup>80</sup>

Curiosamente, pouco tempo antes do lançamento do filme *Cabiria*, o poeta futurista Marinetti, conterrâneo de D'Annunzio, publicaria o romance *L'aeroplano del Papa* (1912) e a antologia de crônicas *La battaglia di Tripoli* (1911). Ambas as obras tratam da ligação entre a guerra e a perspectiva aérea, possibilitada pela expansão da aviação e as novas técnicas de filmagem. Em um dos fragmentos de *La battaglia di Tripoli*, o escritor, consciente do novo modo de ver que a guerra e o cinema inauguram, registra que sua mão

parece desprender-se do corpo e prolongar-se em liberdade, bem distante do cérebro, o qual, de algum modo também desprendido do corpo agora aéreo, observa, bem alto e com assustadora lucidez, as frases imprevisíveis que saem da caneta.<sup>81</sup>

Embora o uso da câmera em voo já fosse recurso muito utilizado nas primeiras décadas do século XX, Paul Virilio afirma que

---

<sup>80</sup> Kevin Brownlow e John Kobal, *Hollywood – les pioneers*. Apud. VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 41

<sup>81</sup> MARINETTI Apud. VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 43-44

este viria a ter seu verdadeiro auge na Segunda Guerra Mundial, em que novas tecnologias como satélites-espiões, aviões por controle remoto e mísseis-vídeo serviriam de aparato para a realização de uma *estratégia da visão global*, em que “a representação dos fatos domina a apresentação dos fatos”<sup>82</sup>. Tal predominância das imagens sobre os fatos – e nisto o cinema é um meio de produção privilegiado - culminaria, ainda para pensar de acordo com Walter Benjamin, naquilo que este chamou de estetização da vida política<sup>83</sup>. Não à toa, o manifesto futurista de Marinetti é mencionado na seção em que Benjamin trata da estética da guerra. A paisagem descrita por Marinetti no trecho em questão é sobretudo técnica, aérea e visual:

A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre as duas batalhas, os perfumes e os odores da decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas e muitas outras.<sup>84</sup>

Os futuristas, interessados nos avanços tecnológicos de seu tempo, compreenderam que o desenvolvimento da técnica, se levado às últimas consequências, culmina inevitavelmente na guerra, em que todos os recursos são utilizados a favor da destruição do inimigo. Compreenderam também, e neste sentido é relevante mencioná-los, a importância do registro visual dos conflitos para a elaboração de uma

---

<sup>82</sup> VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 15

<sup>83</sup> Explorarei este ponto na seção seguinte, em que tratarei especificamente dos filmes de propaganda nazista *Triunfo da Vontade* e *Olympia*.

<sup>84</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 195

estética da guerra, algo que alguns anos mais tarde seria explorado ao limite pela cineasta alemã Leni Riefenstahl, como se demonstrará adiante.

#### 4.2 A estetização política e as paisagens aéreas de Leni Riefenstahl

Em 1938, três anos após a primeira apresentação pública de *Triunfo da Vontade*, estreou na Alemanha como parte das comemorações do quadragésimo nono aniversário de Hitler o documentário *Olympia*. Também dirigido, escrito e produzido por Leni Riefenstahl, o filme retrata as Olimpíadas de Verão de 1936 que ocorreram neste mesmo país. Por muitos considerado notável por ter trazido diversas inovações à arte cinematográfica - ângulos de câmera inusitados, *close-ups* extremos e técnicas de edição avançadas - *Olympia* é ainda atualmente controverso por seu conteúdo político, uma vez que foi encomendado e financiado pelo Partido Nazista<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Susan Sontag, no artigo *Fascinante Fascismo*, publicado na coletânea de textos intitulada *Sob o signo de Saturno*, afirmou a respeito do apoio dado pelo Partido Nazista ao cinema de Riefenstahl: “Os fatos, negados por Riefenstahl desde a guerra, são que ela fez o *Triunfo da Vontade* com ilimitadas facilidades e irrestrita cooperação oficial (nunca houve nenhuma disputa entre a autora do filme e o ministro alemão da propaganda). Na realidade, Riefenstahl estava, como ela relata no pequeno livro sobre a elaboração de o *Triunfo da Vontade*, por dentro do planejamento do comício — que foi desde o início concebido como o cenário de um espetáculo cinematográfico. *Olympia* — um filme de três horas e meia em duas partes, *Festival do Povo* (*Fest der Völker*) e *Festival da Beleza* (*Fest der Schonheit*) — não deixou de ser uma produção menos oficial. Riefenstahl manteve, em entrevistas desde os anos 50, que *Olympia* foi comissionado pelo Comitê Olímpico Internacional, produzido por sua própria companhia, e passado sob os protestos de Goebbels. A verdade é que *Olympia* foi autorizado e inteiramente financiado pelo governo nazista (uma companhia falsa foi montada no nome de Riefenstahl, porque se achava insensato que o governo aparecesse como produtor) e facilitado pelo ministério de Goebbels em

Contrário àqueles que defendem a riqueza técnica dos filmes de Leni Riefenstahl, Kracauer argumenta que estes foram criados a partir de recursos já amplamente explorados pelo cinema anterior, o que os colocaria em débito com uma tradição cinematográfica já estabelecida. De acordo com o autor, seu mérito residiria em utilizar ao máximo os três meios que o cinema ofereceria: o *comentário*, o *visual* e o *sonoro*, de modo que os filmes de propaganda se apresentavam como uma orquestração completa e extremamente apelativa às massas.

Contudo, se comparado ao *Triunfo da Vontade*, *Olympia* se apresenta não tanto como um filme de propaganda política explícita, já que Riefenstahl concentrou-se sobretudo em representar o vigor físico dos corpos dos atletas e as multidões diante do espetáculo esportivo, captando imagens que impressionam mais por sua composição harmoniosa que por sua fidelidade aos fatos ocorridos nos Jogos Olímpicos propriamente ditos. Ainda assim, mesmo que de forma menos evidente, *Olympia* pode ser considerado tão ilustrativo do projeto estético nazista quanto *Triunfo da Vontade*. De início, verifica-se a retomada do ideal de beleza clássico através da sequência em que a câmera passeia por ruínas e estátuas gregas envoltas por uma névoa escura, criando a impressão de se estar diante tanto de um passado longínquo quanto de uma visão onírica em que tais ruínas sobreviveriam no presente. Dentre as imagens dos diversos rostos e corpos de pedra, destaca-se a estátua grega Discóbolo, de Míron. Esta, que representa um homem na eminência de lançar um disco, funde-se, em um efeito de eclipse temporal, à imagem de um atleta que de fato participou dos Jogos



Olímpicos de 1936, cujas medidas e postura se assemelham àquelas da estátua grega.



Imagem 2 – *Olympia* (1938)

O documentário *Arquitetura da destruição* (1989), dirigido por Peter Cohen, demonstra como o nazismo levou às últimas consequências o sonho de criar um mundo alegadamente mais puro e harmonioso. Ao expor as ambições estéticas nazistas, o filme demonstra o fascínio que a Antiguidade Clássica exercia sobre Hitler e como este fascínio se estendeu ao ideal de beleza projetado para a Alemanha que se desejava construir. É significativo que o documentário mencione a aquisição da mais famosa cópia da estátua de Míron para o acervo pessoal do ditador em 1938. É digna de nota também a reprodução feita do discurso proferido por Hitler na ocasião da inauguração da Casa de Arte Alemã, momento em que a estátua recém comprada é apresentada à plateia de apoiadores do Terceiro Reich. A declaração de Hitler a respeito do Discóbolo é esclarecedora: “Notem como o homem já teve

beleza física. Só podemos falar em progresso se readquirirmos tal beleza e a superarmos”<sup>86</sup>.

Cultuar o belo, a pureza e a harmonia das proporções constituía tão fortemente o projeto estético arquitetado por Hitler que mesmo após anos de acusações de envolvimento com o Partido Nazista, a cineasta Leni Riefenstahl, em entrevista, não pôde evitar o argumento de que a beleza seria a grande inspiração que motivou a realização de seus filmes. Ao ser perguntada pelo entrevistador de *Cahiers du Cinéma* a respeito da importância da forma em *Triunfo da Vontade* e *Olympia*, Riefenstahl respondeu:

Eu posso simplesmente dizer que me sinto espontaneamente atraída por tudo que é belo. É, a beleza, a harmonia. E talvez esse cuidado com a composição, esta aspiração pela forma, seja efetivamente uma coisa muito alemã. Mas não conheço tais coisas pessoalmente de uma maneira exata. Elas vêm do inconsciente, e não do meu conhecimento... O que você quer que eu acrescente? [...] Sou fascinada pelo que é belo, forte, saudável, que é vivo. Busco a harmonia. Quando a harmonia se produz, eu sou feliz. Acredito que com isto eu lhe respondi.<sup>87</sup>

A harmonia de que fala Riefenstahl - quer a leiamos através de uma crítica à política de higienização e extermínio nazista, quer a leiamos através das lentes de apreciação da arte cinematográfica - confirma-se em seus filmes não somente pelas imagens dos corpos humanos em sua plenitude física, mas também pelas sequências em que aparecem as massas organizadas nos comícios e festividades do Partido

---

<sup>86</sup> *Arquitetura da Destruição*. Suécia, 1989. **Direção:** Peter Cohen. **Roteiro:** Peter Cohen. **Produção:** Peter Cohen.

<sup>87</sup> SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. L&PM, 1986. p. 67

Nazista. Inegavelmente, tanto em *Olympia* quanto em *Triunfo da Vontade*, verifica-se um projeto muito mais amplo, que pretendia abranger toda a sociedade alemã. Seria ingênuo considerar que tais imagens das multidões tivessem sido produzidas para fins meramente estéticos, sem considerar a importância que a própria estética ocupava na política nazista.

Sabe-se que Hitler desejava construir o chamado Corpo do Povo Alemão, ambição esta que consistia na união das massas em um só corpo, cujos órgãos, movimentos e aparência deveriam ser controlados por ele próprio. A declaração dada pelo Ministro de Propaganda do Reich, Joseph Goebbels, é contundente neste sentido: “Nós, que delineamos a política da Alemanha moderna, sentimo-nos pessoas artísticas, investidas da grande responsabilidade de formar a partir da matéria prima das massas uma estrutura sólida e bem talhada de um Povo [*Volk*]”<sup>88</sup>. Não é de se espantar, portanto, que a câmera em plano geral, sobrevoando os estádios e campos onde se avolumavam soldados e civis, tenha sido um recurso extremamente explorado pelos nazistas e pelo principal realizador de seus filmes de propaganda, a cineasta Leni Riefenstahl. Somente a câmera poderia captar os movimentos das massas para posteriormente ampliá-los na tela, permitindo que estas imagens fossem reproduzidas infinitamente e, ao mesmo tempo, possibilitando o reconhecimento de seus membros enquanto pertencentes a um grupo. Em última análise, é possível afirmar que as massas somente foram capazes de tomar consciência de sua própria

---

<sup>88</sup> In: *Fascist Politics as a Total Work of Art*. STOLLMAN, Rainer. Apud BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *Travessia* 33. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995. p. 38

existência enquanto tal graças aos aparelhos que as registravam e reproduziam.

Susan Buck-Morss, no ensaio *A tela de cinema como prótese de percepção*, argumenta neste mesmo sentido, afirmando que certos fenômenos (fenômenos de massa, neste caso) só podem ter lugar na superfície cinemática. Para isso, a autora retoma a consideração feita por Walter Benjamin a respeito da possibilidade experimentação da cidade através do cinema - afinal, somente o cinema ofereceria simultaneidade de pontos de vista, permitindo, através da montagem e do deslocamento da câmera, que o espectador tenha a sensação de estar ao mesmo tempo sobrevoando e caminhando através da multidão. “O cinema é um espaço imaginável onde o corpo da massa existe como em lugar nenhum”<sup>89</sup>, declara Buck-Morss.

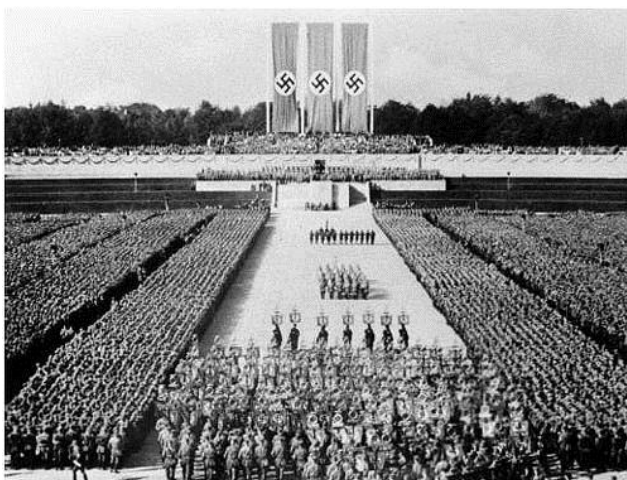


Imagem 3 – *Triunfo da Vontade* (1935)

---

<sup>89</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A tela de cinema como prótese da percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009. p. 20

Quanto à capacidade que o cinema possui de apreender a imagem das massas, Benjamin afirmou de modo categórico que o uso que o fascismo fez desta propriedade foi mobilizar as multidões em direção a seus interesses, ainda que para isso os indivíduos devessem permanecer alienados de sua condição. Como buscamos demonstrar, o cinema de Riefenstahl certamente explorou o caráter coletivo deste meio de produção, que ao mesmo tempo é capaz de registrar as imagens da multidão, condicionar sua recepção por parte do público e oferecer aos indivíduos a sedutora possibilidade de aparição diante das câmeras.

Ainda a respeito desta propriedade particular ao cinema, Benjamin argumentou que o desejo de ser filmado seria uma aspiração legítima do homem moderno que, por ansiar ter sua imagem reproduzida infinitamente na superfície luminosa, se sentiria por ela profundamente atraído (seria correto acrescentar que esta aspiração permanece até hoje, senão com ainda mais força). Tal desejo seria concretizável na medida em que a produção de um filme requer um elenco muito maior que o de uma peça de teatro ou uma ópera, por exemplo. Ademais, o típico ator de cinema não deve representar nada além de si mesmo - não importa se como figurante ou como estrela principal, a atuação cinematográfica geralmente demanda menos a interpretação de um personagem específico que a representação de si.

Assim como Benjamin, Kracauer parte da diferenciação entre o ator teatral e o ator de cinema para estabelecer os traços que definem este último. Embora para Kracauer o cerne da atuação cinematográfica seja a reprodução da realidade vivida, ambos parecem concordar que enquanto no teatro o ator deve se valer de gestos e expressões exacerbadas para que se obtenha o resultado esperado, o ator

cinematográfico deve representar o mínimo possível. Deste modo, a visão de Kracauer acerca do intérprete de cinema aproxima-se daquela de Quiroga, exposta no capítulo anterior desta dissertação. Ambos, portanto, privilegiam uma atuação que revele os mais sutis detalhes de expressão, gestos e poses, que devem denotar uma casualidade que se aproxima do acidental – como ocorre na própria vida não encenada.

The film actor's performance, then, is true to the medium only if it does not assume the airs of a self-sufficient achievement but impresses us as an incident – one of many possible incidents – of his character's unstaged material existence. Only then is the life he renders truly cinematic.<sup>90</sup>

Diferentemente dos filmes de Riefenstahl, o cinema russo em fins de 1920 e 30 privilegiava a aparição de pessoas se auto-representando, sobretudo durante o processo de trabalho e no trânsito pela cidade. Não à toa, Kracauer valoriza a predileção de diretores como Eisenstein e Pudovkin por não-atores, cujas imagens compõem coletivos de pessoas reais. As multidões registradas em filmes como *O encouraçado Potemkin* (1925), por exemplo, podem ser lidas como um contraponto ao uso que os nazistas fizeram das massas concentradas, pois ao permitir que os indivíduos representassem a si próprios, estariam estimulando a autorreflexão por parte do público, o que atribuiria caráter revolucionário a este meio de produção<sup>91</sup>. Desta forma, contrária à

---

<sup>90</sup> A performance do ator de cinema, portanto, é fiel ao meio somente se ela não assumir os ares de realização autossuficiente, mas nos impressionar como um incidente – um dos muitos incidentes possíveis – do material não encenado de seu personagem. Só assim a vida que ele apresenta é verdadeiramente cinematográfica. In: KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: redemption of physical reality*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960. p. 94. Tradução nossa.

<sup>91</sup> Susan Buck-Morss, em *Dreamworld and Catastrophe*, adverte que as imagens das multidões registradas por Eisenstein estavam longe de ser

estetização da vida política praticada pelo fascismo, em que as massas organizadas e ornamentadas estariam a serviço dos interesses de seus realizadores, a representação das multidões feita pelo cinema russo iria em direção à politização da arte, tal como reivindicada por Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.



Imagem 4 - *Um homem com a câmera* (1929)

### 4.3 Hollywood e o ornamento das massas

Durante as décadas de 1920 e 30, Siegfried Kracauer publicou no jornal *Frankfurter Zeitung* uma série de textos que abordam os fenômenos de massa da sociedade de sua época, reunidos em 1963 no volume intitulado *O ornamento da massa*. Logo nas primeiras linhas do artigo que dá título à coletânea, pode-se compreender o método de

---

produzidas por acidente. Entretanto, em seus filmes, os fluxos amorfos de pessoas davam ao espectador a impressão de espontaneidade, mesmo quando seus movimentos eram cuidadosamente planejados pelo diretor. Isto representa uma radical diferença entre o cinema de Eisenstein e o de Riefenstahl: no caso deste último, as massas são frequentemente apresentadas de modo ordenado e, para o espectador, fica claro que há pouco espaço para a ação individual e não controlada – seja pelo diretor de cinema ou pelo ditador.

reflexão proposto por Kracauer: “o lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma”<sup>92</sup>.

Se pensada a partir das considerações aqui elaboradas sobre os filmes de Leni Riefenstahl, a afirmação de Kracauer a respeito das manifestações de superfície mostra-se pertinente – para ele, fenômenos de massa como o cinema seriam manifestações inconscientes da história. Como buscamos demonstrar, filmes como *Triunfo da Vontade* e *Olympia* são elucidativos do papel que as multidões representadas pelo cinema desempenharam para a realização do projeto nazista, contribuindo para que se levasse a cabo sua política de limpeza, apagamento e extermínio, cujas consequências não deixam de ser sentidas até hoje. Seria pertinente formular ainda de que modo a proposição de Kracauer pode ser aplicada aos filmes produzidos por Hollywood no mesmo período, dos quais ele próprio foi observador atento, confrontando-os também com as considerações de Benjamin no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, como se fará adiante.

No artigo *O ornamento da massa*, Kracauer analisa um dos fenômenos mais emblemáticos da sociedade de consumo do início do século XX: as chamadas *Tillergirls*, grupos de dançarinas coreografadas, de semelhantes proporções físicas e corpos à mostra. Originalmente criados na década de 1900, os grupos de *Tillergirls* foram assim chamados por conta de seu criador, o coreógrafo inglês John

---

<sup>92</sup> KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. C.E.J. Machado e M. Holzhausen, São Paulo: Casac & Naify, 2007. p. 91



Tiller, que havia percebido que com as *girls* dispostas de braços dados é possível criar a ilusão de que não se trata apenas de uma série de dançarinas, e sim de uma só, magicamente multiplicada. Em detrimento da individualidade de cada uma das moças, produzia-se assim um grupo padronizado, preciso e bem treinado, cuja imagem unificada era extremamente atraente aos olhos do público, fazendo com que as *Tillergirls* atingissem grande popularidade em vários países da Europa e nos Estados Unidos.

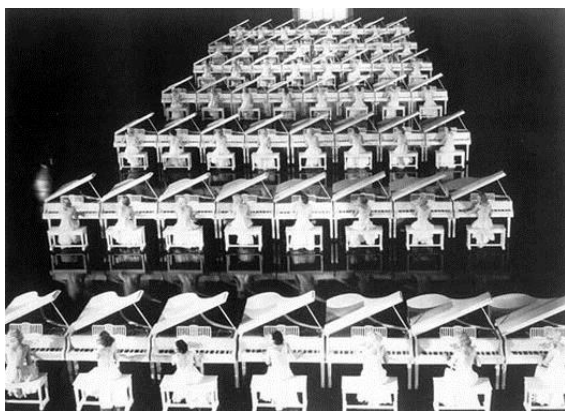
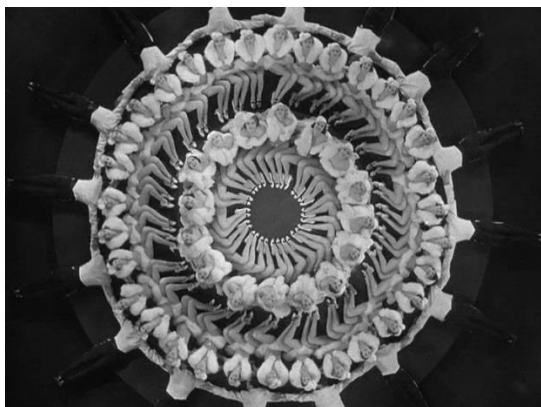
Anos mais tarde, em finais da década de 1920 e durante os anos 30, o cinema da chamada Era de Ouro de Hollywood explorou nos musicais a precisão coreográfica característica das *Tillergirls*, produzindo imagens em que a sincronia e a beleza dos corpos femininos ofereceriam ao público aquilo que Buck-Morss iria definir como a “experiência protética do desejo coletivo”<sup>93</sup>. Em filmes como *Gold Diggers* (1935) e *Dames* (1934), ambos dirigidos Busby Berkeley, destacam-se números de dança em que as pernas e braços das *girls* compõem arranjos geométricos surpreendentes, com efeitos de espelhamento e estruturas arquitetônicas preenchidas por dançarinas, criando linhas e figuras que parecem desafiar as leis da física<sup>94</sup>. A sincronia dos corpos e a plasticidade das figuras caleidoscópicas criadas nos filmes de Busby Berkeley remetem, ao mesmo tempo, à organicidade das formas matemáticas produzidas pela natureza (em

---

<sup>93</sup> BUCK-MORSS, Susan. *A tela de cinema como prótese da percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009. A questão da estrela de Hollywood como ícone de desejo será discutida ainda nesta seção. p. 24

<sup>94</sup> Devido à dificuldade em nomear o trabalho realizado por Busby Berkeley, que atuava ao mesmo tempo como diretor e coreógrafo, os produtores do estúdio Warner Brothers atribuíram-lhe neologismo *cinematerpsichorean*.

diversos momentos, as imagens geométricas das *girls* lembram espirais e fractais naturais), e ao processo de industrialização das fábricas modernas, em que os indivíduos, isolados na linha de produção, desconhecem tanto o contexto total em que estão inseridos quanto o produto final de seu trabalho.



Imagens 5 e 6 – *Dames* (1934) e *Gold Diggers* (1935)

Ao comparar os complexos de *girls* com o *ballet* das épocas passadas, cujos movimentos também se assemelham a um caleidoscópio, Kracauer notou que, no caso deste último, a dança ainda

estava sujeita à influência dos bailarinos, que participavam conscientemente da execução do espetáculo. Diferentemente, no caso das *girls*, o autor argumenta que estas não atuam sobre a figura que compõem; são meras peças dispostas para que se construa uma imagem agradável aos olhos, um ornamento cujo fim se encerraria em si mesmo. De acordo com Kracauer:

O ornamento não é pensado pelas massas que o realizam. É absolutamente linear: nenhuma linha emergindo das partículas da massa prevalece sobre a figura inteira. Nisto assemelha-se às fotografias aéreas de paisagens e de cidades, nas quais não emerge o interior dos elementos dados, mas aparece sobre estes. Os atores também não calculam o quadro cênico em sua totalidade, embora participem conscientemente da sua construção e, no caso dos bailarinos do *ballet*, a figura ainda está sujeita à influência dos seus atores.<sup>95</sup>

A comparação feita por Kracauer entre as *Tillergirls* e o *ballet* remete ainda às considerações feitas por Benjamin a respeito das diferenças entre a interpretação do artista teatral e do ator de cinema. “Durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação”<sup>96</sup>, constata Benjamin, consciente de que a ordem em que se desenrolam os fatos da narrativa é indiferente ao ator de cinema, uma vez que este geralmente representa cenas isoladas, cuja sequência será dada através do trabalho de montagem. Com isto, pode-se afirmar que tal constatação de Benjamin não é válida somente para o ator de cinema, mas também para

---

<sup>95</sup> KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. C.E.J. Machado e M. Holzhausen, São Paulo: Casac & Naify, 2007. p. 93

<sup>96</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 181

as dançarinas em série dos cabarés e musicais do início do século XX. No caso das *girls* de Busby Berkeley, especificamente, verifica-se tanto a alienação das dançarinas que atuam como meros fragmentos de uma forma sobre a qual não podem intervir quanto o desconhecimento do contexto total dos filmes em que atuam – aqui, o cinema e a dança operam de maneira similar, ambas as linguagens são utilizadas de modo a manter a alienação daqueles que as executam. É neste sentido que Kracauer pôde comparar o fenômeno das *Tillergirls* com o processo de produção capitalista, em que os operários das fábricas também se encontram isolados e impossibilitados de intervir no produto final de seu trabalho. Ainda de acordo com Kracauer:

Na fábrica, as pernas das *Tillergirls* correspondem às mãos. Para além das capacidades manuais busca-se calcular também as disposições psíquicas por meio de testes de aptidões psicotécnicas. O ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante.<sup>97</sup>

Mais uma vez, no fragmento intitulado *Cinema e teste*<sup>98</sup>, Benjamin relaciona os testes aos quais o ator cinematográfico é submetido durante o processo de gravação às provas de aptidão exigidas aos trabalhadores das fábricas. No caso do ator de cinema, este representa, em primeira instância, não diante dos espectadores finais, mas para um grupo de especialistas – o diretor, o produtor, o cinegrafista, etc. –, sendo possível e recorrente a gravação da mesma cena diversas vezes até que se obtenha o resultado esperado. O mesmo

---

<sup>97</sup> KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. C.E.J. Machado e M. Holzhausen, São Paulo: Casac & Naify, 2007. p. 95

<sup>98</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 177

não ocorre com os operários das fábricas; caso estes reprovem nos testes psicotécnicos, são excluídos do processo de trabalho. Por conta desta significativa diferença entre estes dois tipos de prova, Benjamin viu no cinema a possibilidade de se ultrapassar o valor social que os testes possuíam para a classe trabalhadora, de modo que o triunfo do ator diante do aparelho representaria uma espécie de vitória simbólica do homem contra a máquina. De acordo com Benjamin:

Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.<sup>99</sup>

Se é correta a afirmação de que a imagem do ator de cinema representaria para o público uma espécie de triunfo sobre a técnica à qual ele é diariamente submetido, e é também verdadeira a ideia de que o cinema seria para este mesmo público um meio de produção aberto à possibilidade de aparição e reprodução de sua própria imagem, os filmes populares norte-americanos certamente exploraram estas atraentes

---

<sup>99</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 179

propriedades. O uso do capital cinematográfico tal como feito pelo cinema hollywoodiano dava (e continua a dar) vazão aos desejos do público através da imagem da estrela de cinema, cujos traços são ampliados em *close-ups* e se reproduzem em revistas e *outdoors*, sempre acompanhados de objetos de consumo de massa. Assim, ainda segundo Benjamin, a indústria cinematográfica conduziria o público a assumir concepções ilusórias, corrompendo seu interesse genuíno pelo cinema, além de subtrair as possibilidades que este meio oferece para a manifestação de seus interesses de classe. A série de filmes musicais produzida por Busby Berkeley ao longo dos anos trinta, intitulada *Gold Diggers*, segue esta lógica, sendo tema comum a ascensão social dos personagens - homens e mulheres cuja beleza, talento e determinação lhes trariam a fortuna e o reconhecimento. Evidentemente, também o estúdio e seus produtores lucraram com suas *Caçadoras de Ouro* (título no Brasil), ao mesmo tempo que imprimiam no público a aspiração ao consumo e ao estilo de vida dos protagonistas. “*We’re in the Money*”, “*I’m Going Shopping with You*” e “*With Plenty of Money and You*” são os sugestivos títulos dos números musicais destes filmes.

No artigo intitulado *As pequenas balconistas vão cinema*, Kracauer pensa a recepção das massas perante os filmes sensacionalistas de sucesso, considerando-os o reflexo da sociedade na qual estão inseridos – o que corresponderia à sua ideia de que os fenômenos de superfície seriam manifestações inconscientes que revelam o caráter da época. “As fantasias idiotas e irreais dos filmes são os sonhos cotidianos da sociedade, nos quais se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam

forma os seus desejos de outro modo represados”<sup>100</sup>, afirma Kracauer a respeito dos filmes populares, cujo público seria predominantemente a classe trabalhadora que ambiciona mobilidade social, mas que acaba por manter conservada a sua posição quando vai ao cinema para alimentar aquilo o autor chamou de *culto da distração*<sup>101</sup>.

Ainda em *A tela de cinema como prótese de percepção*, Susan Buck-Morss argumenta que, por ser um meio privilegiado de distração coletiva, o cinema não pode ser experienciado individualmente – nas salas de projeção, trata-se de um só espectador, infinitamente reproduzido. De modo complementar a esta experiência de assimilação de massa, a imagem do astro de Hollywood devolveria aos espectadores “uma percepção da massa-como-imagem”<sup>102</sup>. Assim como as multidões dos filmes de Riefenstahl e as massas revolucionárias do cinema russo, a imagem do astro só poderia existir na superfície luminosa. Isto porque,

---

<sup>100</sup> KRACAUER, Siegfried. As pequenas balconistas vão ao cinema. p. 313

<sup>101</sup> No artigo intitulado *Culto da distração*, Kracauer trata dos cineteatros de Berlim das décadas de vinte e trinta, em cujos espetáculos se combinava a pantomima, o balé, a música de orquestra e o cinema. Contra esta espécie de obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*] que embota os sentidos dos espectadores, Kracauer se manifesta a favor do cinema como meio que possibilitaria a revelação do declínio de uma sociedade, ao invés de escondê-lo, como se fazia nas apresentações dos cineteatros. “[...] Os cineteatros têm tarefas bem mais urgentes a cumprir [...]. Somente poderão realizar sua tarefa – que é uma tarefa estética se e quando ela coincide com a tarefa social – se não mais flertarem com o teatro e não procurarem mais reproduzir reverentemente uma cultura ultrapassada, mas liberar os seus espetáculos de todos aqueles ingredientes que privam o filme de seus direitos, colocando radicalmente como fim uma distração que revele o declínio [*Zerfall*] ao contrário de escondê-lo.” In: KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. C.E.J. Machado e M. Holzhausen, São Paulo: Casac & Naify, 2007. p. 348

<sup>102</sup> Susan Buck-Morss defende que, assim como a massa revolucionária do cinema de Eisenstein, ou as multidões dos filmes de Leni Riefenstahl, o ícone de cinema só poderia habitar o espaço da tela. BUCK-MORSS, Susan. *A tela de cinema como prótese da percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009. p. 25

em ambos os casos, a materialidade corpórea está ausente; trata-se de simulacros, cujos traços e movimentos só podem ser captados pela câmera e vistos através de sua projeção na tela.

No caso do ator de cinema, especificamente, o esforço para aproximá-lo do público se dá através da fragmentação, ampliação e reprodução de seu rosto e partes do corpo em detrimento de sua materialidade orgânica. Paul Virilio aproxima esta propriedade do cinema em penetrar o corpo da estrela e revelar seus traços de outro modo não visíveis com as paisagens aéreas do campo de batalha, possibilitadas pela expansão da aviação e do aparato de registro visual. Os traços da estrela tomariam a superfície da tela como a imagem de uma paisagem planificada, com contornos e relevos padronizados. Assim, o olhar que o conquistador militar lança ao território corresponderia ao voyeurismo do diretor de cinema (e do público, pode-se acrescentar):

A publicidade do cinema industrial não se equivocará: se a estrela pode ser chamada de ‘o corpo’ e sua imagem é pintada sobre as bombas e os bombardeios, este corpo desprovido de dimensões estáveis logo será oferecido ‘em pedaços’ aos espectadores, repetindo ainda uma vez a percepção heterogênea do voyeur militar. De Jean Harlow a Jane Russel, Lana Turner ou Betty Grable, a atenção será atraída por um detalhe exageradamente ampliado: as pernas, o olhar, as ancas etc. A exposição cinemática – reveladora de formas exteriores à percepção imediata – renova a dissecação da anatomia antiga.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 60





Imagem 7 - *Dames* (1934)

No número musical “*I only have eyes for you*”, de *Dames* (1934), Busby Berkeley apresenta o rosto da atriz Ruby Keeler em sequências de máscaras que se movem pelo palco, denotando a substituição de sua presença física por imagens reproduzíveis, destituídas de um corpo de proporções reais. Deste modo, Busby revela o caráter acessório do ator de cinema: sua imagem muitas vezes representa apenas um coletivo, e não o indivíduo em si. Evidentemente, Ruby Keeler e todas as outras estrelas de Hollywood não são escolhidas ao acaso; o exigente processo de seleção ao qual elas são submetidas irá julgar se possuem traços e medidas específicos, de modo que se adaptem às exigências dos estúdios e do público daquele momento. De acordo com Kracauer:

But why is any one chosen for stardom while others are not? Evidently, something about the gait of the star, the form of his face, his manner of

reacting and speaking, ingratiates itself so deeply with the masses of moviegoers that they want to see him again and again, often for a considerable stretch of time. It is logical that the roles of a star should be made to order. The spell he casts over the audience cannot be explained unless one assumes that his screen appearance satisfies widespread desires of the moment—desires connected, somehow, with the patterns of living he represents or suggests.<sup>104</sup>

Enquanto os filmes de Busby Berkeley e muitas outras produções norte-americanas se valiam da imagem da estrela para direcionar as massas a um padrão de vida voltado para o consumo, os *close-ups* dos rostos de soldados e civis dos filmes de Leni Riefenstahl, produzidos apenas alguns anos mais tarde, reduziam os indivíduos a meros representantes do Terceiro Reich. Em ambos os casos, os rostos retratados não remetem à individualidade daqueles que são apresentados – tanto a estrela de Hollywood quanto o soldado nazista atuam como meras partículas dissolvidas na massa.

Sabe-se que o ornamento das massas dos filmes de Busby Berkeley prefigura as imagens dos comícios e desfiles dos filmes

---

<sup>104</sup> Mas por que alguns são escolhidos para o estrelato enquanto outro não? Evidentemente, há algo no porte da estrela, na forma de seu rosto, na sua maneira de reagir e falar, que atrai tão profundamente as massas de frequentadores de cinema que eles querem vê-lo repetidas vezes, frequentemente por um período de tempo considerável. É lógico que os papéis de uma estrela devem ser feitos sob encomenda. O feitiço que ele lança no público não pode ser explicado a não ser que se assuma que sua aparência na tela satisfaz desejos comuns do momento – desejos de algum modo conectados com os padrões de vida que ele representa ou sugere. In: KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: redemption of physical reality*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960. p. 100. Tradução nossa.

nazistas – a própria Leni Riefenstahl haveria declarado que uma de suas principais influências para a realização de *Triunfo da Vontade* foram os filmes musicais do diretor norte-americano <sup>105</sup>. Enquanto obras cinematográficas, ambos ofereceriam ao público um prazer estético legítimo – e nisto, Benjamin e Kracauer parecem estar de acordo. Entretanto, se nas produções de Busby Berkeley não é possível identificar nenhuma ligação a um partido ou movimento político específico, no caso dos filmes de Riefenstahl, como demonstrado, as imagens das massas agrupadas no espetáculo fascista contribuíram para que se estabelecesse uma comunidade imaginada do Povo [*Volksgemeinschaft*] que, em filmes como *Triunfo da Vontade* e *Olympia*, contemplaria aquilo que seriam os primeiros passos para sua autodestruição, levada a cabo alguns anos depois. <sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Susan Buck-Morss, em *Dreamworld and catastrophe*, considera os filmes de Busby Berkeley como influência não somente de Leni Riefenstahl, mas também da maior parte dos diretores soviéticos da década de 1930. BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and catastrophe: The passing of mass Utopia in East and West*. MIT-Press, 2000. p. 206

<sup>106</sup> No capítulo seguinte, serão analisados os filmes narrados por Molina em *O beijo da mulher-aranha*. Tanto as elaborações teóricas aqui expostas quanto os filmes abordados servirão como material para análise das sete narrativas fílmicas contadas ao longo do romance, bem como a interação entre os personagens Molina e Valentín, fortemente carregada pelo aspecto ideológico do cinema hollywoodiano e nazista.



## 5. O BEIJO DA MULHER-ARANHA: UM DIÁLOGO SOBRE AS UTOPIAS DO SÉCULO XX

*Octavio Paz disse: “Basta a um homem aprisionado fechar os olhos para ser capaz de fazer explodir o mundo.” E eu, parafraseando, acrescento: bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo.*

*Luis Buñuel*<sup>107</sup>

Giorgio Agamben, em *O cinema de Guy Debord*<sup>108</sup>, declarou que, sob um determinado ponto de vista, o que diferencia os homens das demais espécies é que somos os únicos animais que vão ao cinema, isto é, somente nós somos capazes de manter o interesse pelas imagens mesmo quando adquirimos consciência delas enquanto tais. Embora esta afirmação de Agamben pareça demasiado simplista, ela possui a qualidade de resumir o fascínio que as imagens exercem sobre nós. Desde os traços primitivos encontrados nas paredes das grutas até a projeção dos fotogramas que dão a ilusão de movimento na tela de cinema, a experiência histórica da humanidade fez-se através de imagens. Mas o que dizer da experiência da tortura e da reclusão, em que os homens são praticamente destituídos de todas as imagens, restando apenas aquelas que constroem ou rememoram em suas cabeças?

Na leitura aqui proposta do romance *O beijo da mulher-aranha*, essa pergunta se desdobra em outros questionamentos: Como podem dois presos em uma cela latino-americana compartilhar experiências cinematográficas mesmo diante da privação e da tortura do

---

<sup>107</sup> BUÑUEL, Luis. *Cinema: instrumento de poesia*. In: XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema. p. 333-337

<sup>108</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord; imagem e memória*. Texto acessado no sítio eletrônico <<http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Visto em 20/02/2016.

cárcere? É possível que o cinema aproxime dois indivíduos tão distintos, cujo único ponto de intersecção aparente seria o interesse pelas imagens? Pode ainda o cinema ser um ponto de fuga da opressão totalitária que submete suas vidas à censura e à violência?

### **5.1. *Destino*: o filme nazista sonhado**

A afirmação de Octavio Paz que consta na epígrafe deste texto indica, de certa forma, o escapismo dos personagens Luís Molina e Valentín Arregui, de *O beijo da mulher-aranha*. Presos em uma cela, ambos se voltam para as imagens mentais dos filmes narrados por Molina para, de alguma forma, “explodirem o mundo” que os oprime e confina. Evidentemente, recorrer às imagens e ao espetáculo é uma escolha perigosa para ambos, mas Molina, particularmente, decide voltar sua imaginação para o que ele chama de “coisas bonitas”, que se traduzem em filmes carregados de sentimentalismo, com heroínas de beleza distinta e finais trágicos. Dentre as narrativas re-criadas por Molina, uma ganha maior destaque, tanto no romance quanto na versão cinematográfica: o filme de propaganda nazista *Destino*<sup>109</sup>, cuja personagem principal é Leni, uma cantora e espiã para o serviço secreto francês que se apaixona pelo general alemão Werner.

Na superfície cinematográfica de Molina, os elementos que fazem do filme um veículo de propaganda nazista são ignoradas pelo narrador, que volta suas atenções para a descrição da beleza e

---

<sup>109</sup> No filme *O beijo da mulher-aranha* (1985), dirigido por Hector Babenco, a narração oral que faz Molina do filme *Destino* dá lugar à apresentação do filme em si. A personagem Leni é interpretada por Sônia Braga, que é também Marta, a paixão de Valentín e a própria mulher-aranha.

exuberância dos personagens e cenários, como também para o desenlace da trama amorosa. Partindo também de diversos outros filmes da época como referência, as descrições de Molina são claramente tomadas pela sedução do espetáculo, que o impedem de perceber a manipulação político-ideológica por trás do filme. “É que o filme era lindo”, diz Molina, “e, para mim, o que importa é o filme, porque enquanto estou aqui trancafiado não posso fazer outra coisa senão pensar em coisas bonitas para não ficar louco, não é?”<sup>110</sup>.

Opondo-se ao efeito sedutor da narrativa de seu companheiro de cela, o militante político Valentín coloca em questão o que está subjacente à beleza e encantamento proporcionados pelo filme nazista, por vezes observando-o mais como um objeto a ser estudado do que como uma fonte de entretenimento. Os questionamentos levantados pelo personagem interrompem o fluxo da narrativa, funcionando não somente como um alerta feito a Molina, mas também como um convite ao leitor/espectador para que ele também exerça uma reflexão acerca daquilo que está a seduzi-lo.

- Se você não gosta, então não conto mais.
- Como quiser, Molina.
- Claro que seria impossível acabar hoje à noite, falta muito, quase a metade.
- *Me interessa como material de propaganda nazista, mais nada. De certa forma é um documento.*
- De uma vez por todas, continuo ou não continuo?
- Continua um pouco.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> PUIG, Manuel. *O beijo da mulher-aranha*. Trad. Glória Rodríguez. 16ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 81

<sup>111</sup> Idem. p. 60

Walter Benjamin, ao escrever o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, exposto nas seções anteriores a este capítulo, certamente tinha em mente os filmes de propaganda nazista produzidos durante o Terceiro Reich, mais especificamente o documentário *Triunfo da Vontade* (1935) de Leni Riefenstahl, como viria a observar Susan Buck-Morss no ensaio *Estética e Anestésica*<sup>112</sup>. O filme encomendado por Hitler revela a grandeza do projeto estético nazista, que ao combinar arte e política, pretendia dominar todos os âmbitos da vida daqueles que formariam o chamado Corpo do Povo alemão. Para que esta ambição nazista pudesse encontrar os meios de sua concretização, a arte cinematográfica desempenhou um papel fundamental.

Como demonstrado anteriormente, o filme de Leni Riefenstahl realizado na cidade de Nuremberg mostra como o Corpo do Povo se fazia ver através dos enormes comícios que mobilizavam as massas, lotando estádios e preenchendo a tela de cinema. Com essas imagens, criava-se uma agradável ilusão de unidade, através da qual o espectador seria conduzido a esquecer do principal propósito de sua exibição: a preparação da sociedade para a guerra, como observou ainda Susan Buck-Morss. Em *O beijo da mulher-aranha*, logo no início do filme *Destino*, Molina descreve o cenário em que a multidão se exhibe de forma muito semelhante à apresentada no filme *Triunfo da Vontade*, no qual tropas militares e civis entram nas ruas para celebrar a dominação alemã na capital francesa:

---

<sup>112</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *Travessia 33*. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995, p. 39



– Estamos em Paris, os alemães ocuparam a cidade já há algum tempo. As tropas nazistas passam bem no meio do Arco do Triunfo. Em toda a parte, como nas Tulherias e essas coisas, está tremulando a bandeira com a cruz suástica. Os soldados desfilam, todos louros, bonitos, e as moças francesas os aplaudem ao passar.<sup>113</sup>

Ainda no documentário *Triunfo da Vontade*, vemos um Hitler que, enquanto discursa, possui expressões faciais e gestos extremamente marcantes. Como se sabe, sua *performance* enquanto orador não era de modo algum espontânea, e sim treinada e supervisionada por uma equipe de especialistas, com a finalidade de se obter o efeito desejado<sup>114</sup>. Buck-Morss afirma que há razões para que acreditemos que este efeito não é meramente expressivo como se pode pensar num primeiro momento, mas sim reflexivo, fazendo com que o espectador seja capaz de nele ver sua própria imagem – “a imagem narcisista de um ego intacto, construído contra o medo do corpo-em-pedaços”<sup>115</sup>. A força pessoal e o poder da imagem de Hitler eram de tal modo importantes para a definição do fascismo, que também o narrador de *O beijo da mulher-aranha* irá comentá-las em um trecho destacado do fluxo da narrativa, apresentando em nota de pé de página.

---

<sup>113</sup> PUIG, Manuel. *O beijo da mulher-aranha*. Trad. Glória Rodríguez. 16ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 52

<sup>114</sup> Susan Buck-Morss registra que em 1932, sob a direção do cantor de ópera Paul Devrient, Hitler teria praticado suas expressões faciais diante de um espelho. BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *Travessia 33*. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995, p. 39

<sup>115</sup> Neste ponto Buck-Morss irá se valer das ideias de Jacques Lacan, lendo o estádio do espelho como uma teoria do fascismo. BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *Travessia 33*. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995, p. 39

*No comício, aquele homem tão simples se agigantava, e pelas rádios rebeldes as ondas do éter transmitiam suas marteladas de persuasão. [...] Leni escuta fascinada, mas quer saber mais, como mulher lhe interessa saber o segredo íntimo da força pessoal do Fuehrer. Werner responde: ‘... o Fuehrer se revela todo em cada uma de suas palavras. Acredita em si mesmo e em tudo quanto diz. Ele é isto que é tão difícil de encontrar hoje em dia: autenticidade. E o povo reconhece o que é autêntico e se apega a isso. O verdadeiro Por Quê da personalidade do Fuehrer, inclusive para nós que somos os mais próximos, ficará sempre em mistério. Só tem explicação acreditando-se em milagres. Deus abençoou este homem e a fé remove montanhas, a fé do Fuehrer é a fé no Fuehrer...’<sup>116</sup>*

Desse modo, a descrição feita pelo personagem Werner irá revestir a imagem de Hitler de certa aura, conferida pela distância e pelo mistério que envolve sua figura. De acordo com Buck-Morss, tal imagem do ditador alemão pode ser desfeita, desde que o espectador esteja apto a modificar a maneira com que o observa. A câmera de cinema, afirma Buck-Morss, captura as imagens com seu “inconsciente ótico”, que pode ser revelador de aspectos imperceptíveis a olho nu e, além disso, é capaz de desfazer o modo aurático com que se observa a imagem de Hitler. Nas palavras da autora:

[...] se virarmos a câmera para Hitler de maneira não aurática, isto é, se usarmos

---

<sup>116</sup> PUIG, Manuel. *O beijo da mulher-aranha*. Trad. Glória Rodríguez. 16ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 91

este aparato tecnológico como uma ajuda à compreensão sensorial do mundo exterior ao invés de como *fuga* dele, fantasmagórica ou narcisista, então vemos algo de muito diverso.<sup>117</sup>

Esta operação, portanto, é capaz de inverter a função da câmera de cinema nos filmes de propaganda nazista, fazendo com que ela deixe de ser um aparelho a serviço da alienação das massas e passe a contribuir para que o espectador obtenha uma compreensão totalmente diversa dos fatos do mundo. De certa forma, o personagem Valentín parece propor tanto a Molina quanto ao leitor/espectador uma operação similar a essa, principalmente nos momentos em que questiona o conteúdo dos filmes narrados.

A utilização das imagens do cinema como um meio pelo qual o espectador possa formular uma compreensão adequada do fascismo é, de certo modo, uma das formas daquilo que Benjamin havia chamado de *politização da arte*. Tal politização da arte pretende, de modo geral, responder aos esforços alienantes fascistas, de modo a “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, *restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade*, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela *passagem por elas*”<sup>118</sup>, como afirmou Susan Buck-Morss.

A autora propõe, para a compreensão adequada do *Ensaio sobre a obra de arte* de Benjamin, que se retome o sentido original do termo

---

<sup>117</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *Travessia 33*. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995, p. 39

<sup>118</sup> Idem, op. cit., p. 12

*estética*, que antes de ser compreendido como um campo relacionado à arte era uma forma de cognição em que os sentidos – tato, olfato, paladar, visão e audição – mediavam a ligação entre o interior e o exterior do corpo. Benjamin, no ensaio em questão, afirma que o cinema, dentre todas as artes, é a mais importante para o campo de estudo da estética em seu sentido clássico. O teórico alemão explica:

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. [...] O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.<sup>119</sup>

No cinema, o efeito de choque da sequência das imagens altera as estruturas perceptivas corpóreas, uma vez que estas estão constantemente expostas a energias excessivas do exterior. Esses choques contínuos serão bloqueados pela consciência, que impedirá que eles penetrem fundo o suficiente para que deixem um traço na memória. Como observou Buck-Morss, sem a conexão entre consciente e memória, a experiência se empobrece. A respeito disso, autora afirma:

Ser defraudado da experiência tornou-se o estado geral, sendo o sistema sinestético dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de

---

<sup>119</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política* 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 194

maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual<sup>120</sup>.

A resposta a isso se torna então a anestésica: o entorpecimento dos sentidos. Através da experiência individual de intoxicação do corpo através do uso de drogas (tabaco, café, ópio e cocaína) ou da fantasmagoria coletiva que entorpece os sentidos através da manipulação técnica (shopping centers, galerias e parques temáticos), o organismo é anestesiado dos excessivos choques modernos. Se no caso das drogas seus usuários são confrontados pela sociedade que questiona as alterações cognitivas por elas proporcionadas, as fantasmagorias são plenamente aceitas, pois fazem parte norma social, sobretudo na sociedade de consumo capitalista. A dependência sensorial gerada por estas formas de *tecnoestéticas* conduzem os indivíduos à alienação política, que por estarem imersos em uma realidade compensatória, podem facilmente ser manipulados.

De modo similar, o personagem Luís Molina de *O beijo da mulher-aranha* em diversos momentos se mostra dependente da realidade compensatória que as imagens mentais de seus filmes proporcionam. Em contraposição, o revolucionário Valentín irá insurgir-se contra esta forma de alienação de seu companheiro de cela, procurando mostrar-lhe o conteúdo político por trás dessas narrativas.

– Que me deixe fugir um pouco da realidade, para que ficar ainda mais desesperado? Quer que eu fique louca? Porque bicha eu já sou.

---

<sup>120</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *Travessia 33*. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995, p. 24

- Não, eu concordo, é verdade que aqui a gente pode chegar a ficar louco não só se desesperando... mas também se alienando, como você faz. Essa mania que você tem de pensar em coisas bonitas, como você diz, pode ser perigosa.
- Por quê? Não é verdade.
- *E fugir assim da realidade pode ser um vício, é como uma droga.* Porque, escuta, tua realidade, tua realidade não é somente esta cela.<sup>121</sup>

Assim, no romance *O beijo da mulher-aranha* o leitor encontra uma dupla articulação: por um lado, há a sedução alienante provocada pelo mundo de sonho das imagens cinematográficas que conduzem os personagens a um distanciamento da realidade; por outro, há a denúncia do poder anestésico de que as imagens são dotadas. Sobretudo no filme de propaganda nazista *Destino*, em que a estética nazista provocará um fascínio ainda mais perigoso sobre o narrador (e também sobre o leitor/espectador), o papel de Valentín enquanto sujeito que se manifesta de modo contrário à sedução das imagens, procurando seu verdadeiro significado político, será fundamental para que se desfça a ilusão alienante do espetáculo.

---

<sup>121</sup> PUIG, Manuel. *O beijo da mulher-aranha*. Trad. Glória Rodríguez. 16ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 82

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord; imagem e memória*. Texto acessado no sítio eletrônico <<http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Visto em 20/02/2016.

ANDRADE, Ana Luiza. *O olhar no escuro do cinema: a estética residual e os cortes em Valêncio Xavier e Osman Lins*. In: Borba, Maria Salete. (Org.). *Contatos e Contágios*. 1ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, v. 1, p. 9-254.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, V. 1: Magia e técnica, arte e política*. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela de cinema como prótese da percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

\_\_\_\_\_. *Dreamworld and catastrophe: The passing of mass Utopia in East and West*. MIT-Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *Travessia 33*. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Trad. Samuel Titan Jr. 3ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DELEUZE, G., GUATTARRI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELGADO, José María & BRIGNOLE, Alberto. *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideu: Claudio García, 1939.

GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel (Org.). *Manuel Puig*. 1ª. Ed. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1991.

GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor*. In: Orbis Tertius, Vol. I, Núm. 2-3. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1996.

GINSBURG, J. *Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas*. In: Travessia – Revista de Literatura Brasileira. UFSC. Florianópolis, 1º semestre de 1994. Pp. 8-9.

LEVINE, Suzanne Jill. *Manuel Puig and the Spider Woman: his life and fictions*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

LINK, Daniel. *La obra como exigencia de vida*. Revista Ñ, 04/09/2010. [http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2010/07/24/\\_02205786.htm](http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2010/07/24/_02205786.htm).

Visto em 15/02/2016.

MARTINEZ, Carlos Dámaso. Estudio preliminar. In: *Cine y Literatura*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Losada, 2007. p. 16

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PIGLIA, Ricardo. *As três forças da ficção*. In: Caderno ideias – Ensaio do Jornal do Brasil. Ano 1, nº 61. Rio de Janeiro: 2 de setembro de 1990.

PUIG, Manuel. *A traição de Rita Hayworth*.

\_\_\_\_\_. *O beijo da mulher-aranha*. Trad. Glória Rodríguez. 16ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

\_\_\_\_\_. *Querida família I: cartas europeas*. Buenos Aires: Entropía, 2005.



- \_\_\_\_\_. *Querida familia II: cartas americanas*. Buenos Aires: Entropía, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Teatro reunido*. 1ª ed. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- QUIROGA, Horacio. *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El desierto*. Buenos Aires: Losada, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Miss Dorothy Philips, mi esposa*. In: Todos los cuentos. Edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Colección Archivos, ALLCA XX. 1996.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*. Princeton University Press, 1966.
- \_\_\_\_\_. *O ornamento da massa*. Trad. C.E.J. Machado e M. Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Theory of film: redemption of physical reality*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960.
- ROMERO, Julia. *Manuel Puig: un destino melodramático*. In: El mapa del império. Del escritorio de Manuel Puig al campo intelectual. La Plata: Al Margen, 2008.
- RONELL, Avital. *Campo de provas: sobre Nietzsche e o test-drive*. Trad. Rodrigo Lopes de Barros. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
- SARDUY, Severo. *Notas às Notas às Notas...* In: Escrito sobre um corpo. São Paulo: Editora Perspectiva, s/a.
- SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004 [1985].
- SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva visión, 1992.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. L&PM, 1986.

VILLACÈQUE, Sol. *Sexo y traición: un diálogo secreto entre Juan Goytisolo e Manuel Puig*. In: Sociocriticism, Vol. XXX. Granada: Universidad de Granada, 2015.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

## Filmografia

*A rosa púrpura do Cairo*. EUA, 1985. **Direção:** Woody Allen. **Roteiro:** Woody Allen. **Produção:** Robert Greenhut.

*Arquitetura da Destruição*. Suécia, 1989. **Direção:** Peter Cohen. **Roteiro:** Peter Cohen. **Produção:** Peter Cohen.

*Dames*. EUA, 1934 – **Direção:** Ray Enright e Busby Berkeley. **Roteiro:** Robert Senhor e Delmer Daves. **Música:** Heinz Roemheld. **Fotografia:** George Barnes, Hickox Sidney e Polito Sol. **Produção:** Hal B. Wallis.

*O beijo da mulher-aranha*. EUA, Brasil, 1985. **Direção:** Hector Babenco. **Roteiro:** Leonard Schrader e Manuel Puig. **Produção:** Francisco Ramalho Jr. e David Weisman.

*O encouraçado Potemkin*. União Soviética, 1925. **Direção:** Sergei Eisenstein. **Roteiro:** [Nina Agadjanova](#) e Serguei Eisenstein. **Produção:** Iakov Bliokh.

*Olympia*. Alemanha, 1938. **Direção:** Leni Riefenstahl. **Roteiro:** Leni Riefenstahl. **Música:** Herbert Windt e Walter Gronostay. **Produção:** Leni Riefenstahl.

*Triunfo da Vontade.* Alemanha, 1935 – **Direção:** Leni Riefenstahl.  
**Roteiro:** Leni Riefenstahl e Walter Ruttmann. **Música:** Herbert Windt e Richard Wagner. **Produção:** Leni Riefenstahl.